CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

636

junio 2003

DOSSIER:
La movida madrileña

Gonzalo Rojas
La desabrida

Juan José Sebreli
Sarmiento y Rosas

Jesús Marchamalo
La carpeta amarilla de Juan Ramón

Entrevistas con José Luis Aranguren y Pedro Almodóvar

Centenario de Max Aub

Cartas de Argentina y Alemania

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas Varona,S.A.
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

636 ÍNDICE

DOSSIER
La movida madrileña

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Los fotogramas de los filmes de Pedro Almodóvar se reproducen gracias a la gentileza de El Deseo S.A.

DOSSIER
La movida madrileña

Coordinador:
GUZMÁN URRERO PEÑA*

* Manifestaciones recogidas y procesadas

"Obra de culto. Un privilegio" ★★★★★

C. F. Heredero. -CINEMANÍA.(Sep/02)

Framax film presenta

"20 años después sigue viva"



MARTA F.MURO HELENA F.GOMEZ CARMEN GIRALT MAX MADERA JAVI ULACIA ANTONIO GASSET

Y LUIS CIGES

PRODUCTOR EJECUTIVO AUGUSTO M. TORRES FOTOGRAFÍA ÁNGEL LUIS FERNÁNDEZ

Distribuida por: SHERLOCK



GUIÓN Y DIRECCIÓN IVÁN ZULUETA

El nacimiento de la movida madrileña

Rafael Escalada[1]

No escasean quienes retratan la movida como un fenómeno indefinible o de dudosa existencia, sometido a una creciente mitificación, no tan sólo en el ámbito de la música. Sin embargo, figuro entre los que pueden confirmar aquel apogeo cultural de Madrid. Vaya por delante que habité en esa ciudad entre 1980 y 1982, un periodo durante el que estuve ocupado en diversos rodajes como ayudante de dirección. De un modo feliz, dicha etapa fue para mí fundamentalmente sociable, y cultivaba esa costumbre en bares, salas de concierto y demás locales de moda. Dos acontecimientos a los que asistí dan la medida de aquella fecha: el lanzamiento y multitudinario éxito del tema musical «Bailando» (Hispavox, 1982), de Alaska y los Pegamoides, y la actuación en la sala Rock Ola del dúo Almodóvar & McNamara, formado por Pedro Almodóvar y Fabio de Miguel. Un concierto en el cual, por cierto, interpretaron ese repertorio tan divertido y disolvente que luego figuró en discos como *Suck It To Me/Gran Ganga* (Victoria, 1982), *Satanasa/Voy a ser mamá* (Victoria, 1983), *¡Cómo está el servicio... de señoras!* (Victoria, 1983) y *Susan Get Down* (Victoria, 1983). Canciones asimismo introducidas en el metraje de *Laberinto de pasiones* (1982), la película que, a mi modo de ver, mejor resume la movida.

Aunque su posteridad ha dado lugar a diversas conjeturas, parece claro que este movimiento madrileño dio mucho de sí. En lo que se refiere a la música popular, corrientes como el *punk* y el *glam rock* confirmaron su vigencia, al fijar un variado registro del que cada grupo o solista tomaba aquello que le interesaba. Un ambiente extremadamente amigable entre los músicos permitía acentuar ese matiz colectivo de la movida, cuya promoción indiscutible se debió a Enrique Tierno Galván. Como alcalde de la capital, Tierno favoreció de un modo determinante que los jóvenes buscaran diversión al tiempo que fomentaban su creatividad artística. La coyuntura era, pues, idónea para el desenvolvimiento de todas esas inquietudes que hoy añoramos. Cimentando tan ambicioso cambio social, la democra-

[1] Periodista y crítico musical, responsable de diversos espacios radiofónicos en la Cadena 100 y en la COPE.

cia se asentaba definitivamente en nuestras vidas, y la victoria del PSOE en las elecciones de 1982 coincidía con un periodo durante el cual esparcimiento y libre expresión eran dos de las notas dominantes en la calle madrileña.

Por otro lado, era muy grato comprobar cómo se iba tramando en la ciudad una impetuosa colectividad multidisciplinar. Ante todo, porque se tramó con personas de ritmo enérgico, ligadas por la amistad y por el afán creativo, capaces de alternar disciplinas como la música, la fotografía –pienso en Ouka Lele–, la pintura, el diseño, el cine y la interpretación. Tiempo después, he tenido la fortuna de entrevistar a muchos de aquellos creadores, y todos coinciden a la hora de afirmar que no pusieron en marcha sus proyectos con el fin de hacerse ricos. Es más, eran bohemios y lo ignoraban casi todo del arte musical. Si se quiere, les parecía más motivadora la idea de gozar plenamente de la vida. Consecuencia paradójica: a partir de esa iniciativa tan lúdica, empezó a generarse un movimiento que atrajo el interés de las compañías discográficas. Cualquier negociante es un experto ojeador de liebres, y ciertamente, no faltaron conjuntos musicales que luego rindieron un notable beneficio económico. En esto –finanzas al margen–, también hubo un provecho artístico, pues acabó diseñándose una suerte de *rock* autóctono, vendible y alejado de los patrones que previamente habían frecuentado los grupos y solistas españoles.

Como antes mencioné, la movida acumula diversos influjos, e incluso hay quien cita a músicos franceses como Serge Gainsbourg entre sus predilecciones. Respecto a esa herencia, exhumada como un detalle de exquisitez, conviene subrayar el dandismo con el que algunos artistas encararon la primera mitad de los ochenta. A ello responde, por poner un caso, la identificación de Carlos Berlanga con una estética que más bien parecía propia del siglo XIX. Caballero culto, esmerado y sensible, Berlanga adquirió un perfil que se explica a partir del talento de su familia –recuérdese que es hijo de Luis García Berlanga–. Algo similar cabe decir a propósito de un intérprete y compositor como Santiago Auserón, licenciado en filosofía y experto en el teatro de la crueldad, pero afín a las actitudes del movimiento *punk*, tal y como se advierte en esa divertida imagen que ofrece de sí mismo en *Laberinto de pasiones*.

Entre los materiales con los que se cimentó la movida no figuran ideologías programáticas o partidistas. No estamos, en efecto, ante un fenómeno identificable con una corriente política. Más bien se trata de un movimiento que prescindió de este tipo de adhesiones. Ahora bien, vuelvo a insistir en los incentivos que brindó el gobierno municipal, cuyos gestos animaron los ambientes creativos de la villa. Sin duda, fueron años

de gran diversión y tolerancia, en contraste con la inactividad que Madrid refleja hoy en estos campos. Variando el sentido de la etiqueta, podríamos llamar *antimovida* a esa coyuntura que viene a caracterizar actualmente a la ciudad.

Junto con ese apoyo institucional, lo cierto es que beneficiaron muy generosamente a la movida varios medios de comunicación. Sin lugar a dudas, fueron los locutores de Radio 3 (RNE) quienes condujeron a un mayor refuerzo popular de dicha corriente. Con Jesús Ordovás a la cabeza, periodistas como Paco Pérez Bryan y Diego Manrique –entre otros clásicos del oficio– procuraron difundir aquellas nuevas músicas que admitía la juventud madrileña, decididos a resaltar desde sus micrófonos esa oferta diletante, fresca y bulliciosa. El registro sonoro divulgado en muchas ocasiones era tan sólo una maqueta, pues los nuevos ejecutantes ni siquiera habían tenido acceso a la industria discográfica. Al fin y al cabo, esto era algo que poco importaba. De hecho, al programar esas maquetas, crecían las expectativas en torno a los intérpretes, generándose de tal modo un movimiento de seguidores pertinaces.

Al filo de la década de los ochenta, la cadena 40 Principales (SER) era la única de grandes dimensiones en su estilo, y desde luego, no se sintió próxima a la movida hasta que los músicos en ella catalogables acreditaron una clara rentabilidad mercantil. Y es que, en líneas generales, la programación de dicha emisora prefiere apostar por el triunfo seguro. Caso distinto era el de algunas radios de menor envergadura por aquellas fechas –por ejemplo, Popular FM (COPE)–, asimismo empeñadas en divulgar esa novedad que respaldaba con mayor ánimo Radio 3. Tiempo después, cuando grupos como Alaska y Dinarama o Mecano lanzaron canciones de alcance masivo, su acogida en la lista de los 40 Principales fue resuelta de inmediato.

Otros recursos para expresar las inquietudes de aquel aflujo creativo fueron los fanzines, las revistas especializadas y, por su puesto, la cinematografía. Filmes como *Arrebato*, de Iván Zulueta, y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar, estaban cimentando un cine arriesgado, fresco, sediento de novedades. Un cine que contrasta con el adocenamiento actual, cuyo mérito ha de buscarse en individualidades como Alejandro Amenábar, o justo en los cineastas que iniciaron su andadura en tiempos de la movida. A todo esto, viene al caso preguntarse por la identidad cinematográfica de dicha corriente, tan pródiga en el ámbito musical. Si nos fijamos, Zulueta llega a la capital desde San Sebastián, y esa identidad periférica no termina de acomodarse al Madrid que venimos detallando. En contraste, el autor de *Pepi, Luci, Bom* y *Laberinto de pasio-*

nes es tan identificable con la movida que cabe incluso pormenorizar esta corriente a través de su temperamento. Porque, he ahí la singularidad, Pedro aún representa lo que fue este nuevo enfoque, si bien hoy lo personifica en un plano universal, no limitado a la esencia madrileña de principios de los ochenta. Cualidades como ese humor negro tan suyo, ligado a una notable disposición para conmover al espectador, resumen un talento fuera de duda, que en filmes como *Entre tinieblas* admite incluso influencias de Valle Inclán y de Buñuel.

Dicho sea de paso, algo de lo que fue la movida permanece asimismo en sus más recientes creaciones. Pienso, por ejemplo, en *Hable con ella* (2001), donde el actor Javier Cámara, sobre todo en su modo de dialogar, viene a ser un álter ego del cineasta manchego. No dudo que otros directores también ofrecen ese tipo de pistas, relacionadas con la idiosincrasia de esta ciudad. Pero, a mi modo de ver, son tan sólo continuidades, rastros de un periodo que tuvo su reflejo cabal en *Laberinto de pasiones* donde, aparte de congregar a los personajes clave de aquel movimiento, Pedro retrataba el escenario urbano que singularizó la movida.

Imágenes como las de dicha película advierten de lo mucho que han cambiado la ciudad y sus gentes. Ya no hay en Madrid la urgencia de manifestar aquella creatividad, y tampoco el conjunto de sus artistas se relaciona tan cordialmente como lo hacía entonces. No quisiera quedarme en la pura nostalgia a la hora de valorar todo aquello, pero lo cierto es que si pienso en la oferta nocturna que se nos ofrecía entonces, caigo en la cuenta de que hoy es inconcebible. Por otro lado, la circunstancia histórica no podía resultar más euforizante –Franco había muerto cinco años atrás–, y aún desconocíamos la plaga del SIDA. Factores a los que se unía una situación financiera que predisponía al gasto y la prodigalidad. España despegaba en lo económico y por fin ofrecía iconos exportables e iniciaba una edad de tolerancia, simbolizada por figuras como Bibi Andersen. Esa intensidad también tenía su reflejo en el consumo de drogas y en otros excesos que el tiempo fue moderando. Más adelante, cuando se inició la década de los noventa, llegaron a su fin los años del *pelotazo* y una nítida situación de crisis nos forzó a variar las fórmulas de esparcimiento. Fue así cómo el cine, cada vez más desdeñado por el público de los ochenta, volvió a ser uno de los pasatiempos predilectos de los españoles, quienes fueron alejándose de otras distracciones más costosas.

Volviendo la vista atrás, también sobresale el nivel alcanzado por los músicos de la movida, muchos de los cuales continúan activos en la industria discográfica. Su comienzo, marcado por el puro afán de diversión, deja ver el modo en que la juerga *punk* fue cediendo paso a una sugestiva diver-

sidad de corrientes. Hubo, por ejemplo, una vertiente *pop*, significada con elegancia por grupos como Los Secretos –cuya formación inicial, bajo el rótulo de Tos (1979), reunía a los hermanos Enrique, Álvaro y Javier Urquijo, junto al percusionista José Enrique Cano, «Canito»– y Nacha Pop –su álbum inaugural, *Nacha Pop* (Hispavox, 1980) ya mostraba el mérito de este conjunto, integrado por Antonio Vega y Nacho García Vega (guitarra y voz), Carlos Bookin (bajo) y Ñete (batería). A partir de modelos anglosajones, el *rock* autóctono evolucionó gracias a grupos como Radio Futura, que en el horizonte de la movida se perfiló como un conjunto versátil y atractivo, en la línea de lo que podía ser la banda irlandesa U2. Constituida en sus inicios por Santiago Auserón, su hermano Luis, Herminio Molero y Enrique Sierra, Radio Futura pasó por varias etapas. A partir del primer álbum, *Música Moderna* (Hispavox, 1980), su evolución fue constante, cediendo a la inquietud intelectual de un personaje como Santiago, licenciado en filosofía, eficiente investigador en el campo de la musicología y uno de los ejes fundamentales del *pop* español desde hace más de dos décadas. Un disco posterior, *La canción de Juan Perro* (Ariola, 1987), definía el álter ego de Auserón: esa figura de Juan Perro en la cual volcó el músico su pasión por los ritmos iberoamericanos. De forma muy oportuna, el artista se apasionó por el son cubano, a partir del cual estableció ese puente con América Latina que se advierte en registros como *La huella sonora* (1997), y que significó un paso extraordinario en su carrera. Aclaremos que, animado por esa misma curiosidad, Auserón llegó a crear un sello discográfico con el propósito de editar viejos clásicos de la música caribeña, como por ejemplo Benny Moré. De ello no hay duda: el acierto de esa trayectoria interpretativa se transluce en la moda del mestizaje musical, tan apreciado luego por otros conjuntos.

Pese a la diversidad de sus planteamientos estéticos, muchos de los personajes de la movida con quienes he podido dialogar concuerdan a la hora de aludir a un personaje, Olvido Gara, «Alaska», como genuino epicentro de aquel periodo creativo. Junto a Tierno Galván y a una sala de conciertos como Rock Ola, Alaska figura con personalidad muy destacada en los comienzos del fenómeno que comentamos. Por otro lado, este personaje, fundamental durante aquellos años, lideró varias formaciones musicales en torno a las cuales fueron aglutinándose otros elementos de gran valor. En su primer grupo, Alaska coincidió con Fernando Márquez «El Zurdo», Nacho Canut, Manolo Campoamor, Enrique Sierra, el indispensable Carlos Berlanga y Pablo Gazme. Con posterioridad, Alaska, Canut y Berlanga diseñaron un nuevo conjunto, Alaska y los Pegamoides, al cual se incorporaron Ana Curra y Eduardo Benavente. Su LP *Grandes Éxitos* (Hispavox,

1982) incluía la canción «Bailando», que ya mencioné como un hito destacado en mi experiencia de esta etapa. Tiempo después, otro cambio en la formación se tradujo como Alaska y Dinarama, cuyo núcleo era el trío que formaban Alaska, Berlanga y Canut. Desde 1989, la cantante y Nacho Canut disponen de un nuevo grupo, Fangoria. Como habrá advertido el lector, el escrutinio de este currículo deja en evidencia una trayectoria multiforme, apoyada en intérpretes que luego –en solitario o en otras bandas– dieron lugar a propuestas cardinales para entender qué fue la movida.

Con todo, no fue el de Alaska el único caso en el cual gustos y estilos variaron con el tiempo. De este rasgo –la mutabilidad camaleónica– cabe reunir otros ejemplos. Germán Coppini, cantante de una banda tan próxima al *punk* como Siniestro Total, se vinculó en 1982 a Teo Cardalda para formar un nuevo grupo *pop*, Golpes Bajos, en el que asimismo participaban Luis García y Pablo Novoa. Con un repertorio espléndido, abierto a nuevas fórmulas musicales, Golpes Bajos tuvo una carrera breve pero extraordinaria. En el terreno creativo, Cardalda y Coppini enfrentaban sus respectivas inquietudes, un tanto en la línea de lo que podía ser la tensión existente entre John Lennon y Paul McCartney. Tras la separación del grupo, se ha podido ver lo diverso que era el criterio musical de ambos artistas. Mientras Coppini se pierde –hace álbumes en solitario como *El Ladrón De Bagdad* (1987), colabora con Nacho Cano e incluso pretende un retorno a Golpes Bajos–, Cardalda se dedica a escribir música romántica para el dúo Cómplices, que forma junto a su esposa, María Monsonís.

De todo este vaivén de conjuntos y solistas, vale la pena retener otro detalle notable: la existencia de un gran número de aficionados que respaldaron la trayectoria de cada grupo. Ahora ya disponemos de la perspectiva histórica necesaria para comprender fenómenos como el que protagonizaron los Hombres G, un grupo del cual apenas conocía detalles, y que he podido redescubrir a través de una reciente monografía. Encabezada desde 1983 por David Summers, esta banda pasó de una casi absoluta ignorancia en materia musical a publicar un primer LP, *Hombres G* (Twins, 1985), que condujo a estos jóvenes hasta la celebridad. Ídolos en España y en buena parte de Iberoamérica, los Hombres G protagonizaron una fama que inspiró elogios desmedidos y un seguimiento popular con escasos precedentes, hasta el extremo de protagonizar dos largometrajes, *Sufre, mamón* (1987) y *Suéltate el pelo* (1988), ambos dirigidos por Manuel Summers.

Claro que, hablando de *fans*, resulta inevitable citar a Mecano –José María Cano, Nacho Cano y Ana Torroja–, cuyas canciones ya forman parte del acervo popular español. Su primer registro, *Mecano* (CBS, 1982), abarca temas como «Maquillaje», conocidos de forma unánime. Ello bastaría

para justificar la consolidación de un fenómeno como este de los *fans*, a cuyo fortalecimiento contribuyó sin duda el grupo de los hermanos Cano.

Si pensamos en la herencia de la movida, hemos de fijarnos en la evolución posterior de sus principales concurrentes. Por esta vía, cabe admirar al magnífico Jaime Urrutia más allá de lo que fue su grupo de origen, Gabinete Caligari –su debut en la sala Rock Ola tuvo lugar en julio de 1981–. De igual forma, otro de los músicos más estimables de aquella época, Bernardo Bonezzi –a cuyo grupo, Los Zombies, debemos discos como *Extraños juegos* (RCA, 1980) y *La muralla china* (RCA, 1981)–, continúa escribiendo música muy valiosa para el cine y la publicidad. En otro plano, hay casos como el de Almodóvar & McNamara, cuya propuesta musical ha quedado para el recuerdo, aun a pesar de su simpatía innegable. Aquel estilo *glam* que los caracterizaba, tan ultrajante y provocador, está demasiado próximo a una coyuntura y a un calendario peculiares. No obstante, Fabio McNamara continúa evidenciando un carácter original, divertido y versátil en los discos que ha realizado en colaboración con Luis Miguélez: *Fanny y las Más* (DRO, 1986), *A tutti plain* (Manzana, 1995) y *Rockstation* (Boozo, 2000).

Desde luego, el empeño de muchos por conservar la memoria de aquel periodo se contradice con una actitud que he advertido en ciertos protagonistas de la movida. Los artistas cuya carrera se ha prolongado no tienen demasiado interés en hablar del asunto, y hay que convencerles para que relaten su experiencia. Citaré tres casos significativos: me costó trabajo que Jaime Urrutia conversara sobre Gabinete Caligari ante los micrófonos, aún no he logrado que Santiago Auserón haga lo propio, y en el caso de Alaska ni siquiera cabe hablar de una negativa personal, sino del rechazo de Nacho Canut hacia este tipo de rememoración. Es más, Canut desdeña la movida hasta el extremo de haberle planteado a Alaska que disolverá Fangoria si ella viene a la radio para charlar acerca de ese periodo. En contraste, a quienes tuvieron que abandonar su carrera, o tienen dificultades para permanecer en el mercado, no les importa recordar qué fue de todo aquello, pasando además factura por muchas de las cosas que ocurrieron entonces. Por más señas, englobo en este último apartado a personajes como José María Granados, cantante y guitarrista del grupo Mamá, o Iñaki Fernández, vocalista de Glutamato Ye-Ye.

Al hilo de nuestro repaso, lo cierto es que no hallo el equivalente actual de canciones tan espléndidas como lo fueron «La chica de ayer» (1980), de Nacha Pop, «Cuatro rosas» (1984), de Gabinete Caligari, «No mires a los ojos de la gente» (1983), de Golpes Bajos, o «Escuela de calor» (1984), de Radio Futura. Y por otro lado, conviene remarcar lo evidente de esa sequía

musical que asola Madrid, a diferencia de cuanto sucede en Barcelona, donde casi todo contribuye a espolear las iniciativas en este campo. A ello se añaden otros factores que contribuyen al desánimo. Frente a aquella juventud de los años ochenta, para quien era muy apetecible acudir cada noche a los bares donde tocaban Mamá, Los Secretos o Glutamato Ye-Ye, los jóvenes de hoy se muestran mucho más conformistas, y acaso parezcan tan homogéneos en su sensibilidad musical como ajenos a la liturgia de la transgresión. En buena medida, su gusto se ha adocenado, y a ello no es ajena la oferta televisiva, decidida a enajenar a buena parte del país con programas del todo absurdos.

Movida, carnaval y cultura de masas

Guzmán Urrero Peña

Quien disponga en su estantería de un viejo libro de Jesús Ordovás titulado *De qué va el Rollo* (Ediciones de la Piqueta, 1977), podrá hacerse una idea del cambio casi constante que caracterizó a la música ligera en los años de la transición democrática. Envuelta en un puntilloso diálogo con las modas anglosajonas –o con una versión algo idealizada de éstas–, la confraternidad de los rockeros madrileños estaba más dispuesta a creer en la improvisación que en el conservatorio, y cuando se trató de promover una versión particular de la New Wave londinense, los jóvenes músicos rindieron vasallaje a dos iniciativas, la reformulación de la moda y el carnaval urbano, acaso porque ambas servían para poner en escena el derecho a transgredir y la ambigüedad. Sin ordenarse en jerarquías, desobedeciendo los letreros, aquellos jóvenes cultivaron la promiscuidad tabernaria, cambiaron el disfraz del *hippismo* por el del *punk* y luego empezaron a componer sin tener apenas nociones de solfeo. Por obvias razones de fechas, a su ajetreo se fueron sumando cuantos deseaban celebrar las aperturas del posfranquismo, difundir un arte nuevo, propiciar la indiferenciación a través de un atuendo tribal –pintoresquismos propios de la modernidad– o simplemente entregarse a los placeres nocturnos en condiciones mucho más felices.

En este vaivén de sonidos e imágenes se pudo observar una coincidencia con otros ciclos homologables. Téngase en cuenta que en Nueva York, a mediados de los setenta, no era infrecuente satisfacer los placeres de la vanidad en el East Village, en factorías como la de Warhol o en esa variedad de grandes discotecas descritas por Nick Cohn en el *New Yorker* bajo el rótulo «Tribal Rites Of The New Saturday Night». A modo de documento, el film más famoso de John Badham, *Fiebre del Sábado Noche* (*Saturday Night Fever*, 1978), dramatizaba los rituales juveniles analizados por Cohn. Al fin y al cabo, tanto la discoteca como la verbena establecen vías para tramar la red social. Ambas proponen contextos de especificidad, si bien la discoteca acota en mayor medida las reglas de interacción, identificando la máscara de cada individuo mediante códigos expresivos tan eficaces como el peinado y la vestimenta. Es así cómo la personalidad oculta, aquella que pugna por mos-

trarse, puede alcanzar un realce narcisista en la cazadora de cuero o en el flequillo coloreado.

No es casual que cualquier intento de descripción del *punk* –venero de la movida, anterior a la New Wave o el *tecnopop*– pase necesariamente por la descripción de un atuendo. Como se sabe, este disfraz alternaba el uso de pantalones paramilitares con la parafernalia sadomasoquista –sin olvidar el rapado al estilo de los indios iroqueses–, y fue puesto de moda por la diseñadora Vivienne Westwood. A Madrid llegó por vía londinense, gracias a los partidarios de intérpretes como Iggy Pop, los Sex Pistols, The Clash y Siouxsie & The Banshees. Si nos atenemos a los testimonios de la época, el primer personaje que adoptó esa máscara fue Olvido Gara «Alaska», vocalista del grupo Kaka de Luxe. (Un detalle acerca de su importancia para la movida: con el decurso del tiempo, germinaron a partir de Kaka formaciones como Alaska y los Pegamoides, Alaska y Dinarama, Fangoria, Parálisis Permanente, Paraíso, Fanny y las Más, McNamara, Bonezzi-St. Louis e Intronautas, entre otras.)

Desde que en 1978 dicho conjunto obtuvo su premio en el Primer Concurso de Rock Villa de Madrid, organizado por el Ayuntamiento de UCD, su imagen coincidió con la demanda estética de la bohemia local. En torno al puesto de Kaka de Luxe en el Rastro madrileño, empezó a reunirse un conjunto ecléctico, cuyo sentimiento comunitario acabó definiéndose a través de un curioso peterpanismo. En clave de historieta, como si su propósito fuera dar a conocer los tópicos de la televisión, la serie B cinematográfica, el tebeo *underground* y otros temas marginales, aquellos jóvenes buscaron los canales alternativos que requería su oferta musical. De forma oportuna, el flujo de las vanguardias también cruzaba el Rastro gracias a personajes como Ceesepe y Alberto García-Alix, cuya perspectiva del nuevo fenómeno se ubicó en una vertiente cada vez más respetable para el mercado del arte. De ahí que el deseo profanatorio del *punk* fuese utilizado para explicar una coincidencia de largos alcances, propia de aquel Madrid en tránsito hacia la modernidad.

La estética fragmentaria del carnaval, recuperado para los madrileños en 1979, explica aquella primera coreografía de la movida. Quizá valga la pena asociar el signo libertario del festejo carnavalesco con la diversidad que coloreaba locales como el Marquee o Rock Ola, sólo que en este caso los transgresores celebraban su privilegio al son de Paraíso, Tos, Alaska y los Pegamoides, Nacha Pop, El Aviador Dro y sus Obreros Especializados o Mamá, todos ellos presentados al público ese mismo año.

Cómo elegir un disfraz

Masivos como eran sus gustos, los conjuntos citados entendieron desde el primer momento que las metaliteraturas y los subgéneros les concernían como materia propia. Resulta curioso comprobar, al hilo de ese diálogo, cómo en 1980 los músicos de Radio Futura se presentan en un congreso de ciencia ficción. De igual manera, Rubi y los Casinos recrean la nostalgia *pop* –propia de los comics de Bob Montana y de los musicales de Frankie Avalon y Annette Funicello– en su tema «Yo tenía un novio (que tocaba en un conjunto *beat*)», y El Aviador Dro y sus Obreros Especializados, ataviados como operarios de una central nuclear, exaltan una multiformidad tecnológica derivada del cine de anticipación. A la vera de este último grupo, otros conjuntos como Oviformia Sci, Terapia Humana y Los Iniciados recurren al mismo temario para inscribirse en la vanguardia musical.

Alaska es quien más se acerca, sin duda, a esa reinterpretación de los géneros menores, o más bien de los iconos de la sociedad de consumo. En torno a 1981, cuando la joven camada define su intención mediática a través de una canción de Carlos Berlanga –«Quiero ser un bote de Colón / y salir anunciado por la televisión / qué satisfacción / ser un bote de Colón»–, comienza a ensayar peinados y maquillajes que irán haciéndola cada vez más similar a Yvonne de Carlo, sobre todo cuando ésta interpretaba a la vampira Lily Munster en una telecomedia que Alaska disfrutó en su infancia: *The Munsters* (1965). No será la única en procurarse una imagen propia de los medios masivos: con menor convicción a la hora de diseñar su máscara, la cantante Luz Casal interpreta algunos de sus temas disfrazada como Elektra, una heroína del cómic norteamericano cuya popularidad se debe los historietistas Frank Miller y Bill Sienkiewicz.

Cohesionados en torno a esta concepción populista de la cultura, no pocos artistas de la movida se modelizarán sobre una plantilla warholiana. De semejante identificación –hecha de guiños que hoy resultan inequívocos– llegó a sacar partido el propio Warhol, de visita en Madrid en 1983, y agasajado por los principales protagonistas de esta corriente local. No es fortuito que Dinarama (el nuevo grupo de Alaska) y el dúo Almodóvar & McNamara (Pedro Almodóvar y Fabio de Miguel) fuesen quienes animaron musicalmente la velada con la que se despidió al ídolo neoyorquino en casa de Hervé Hachuel. El juego frívolo fructificó cuando este millonario produjo *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

Con bastante ironía, Almodóvar es quien mejor ha evaluado la sensibilidad que compartían sus camaradas. Tal como se advierte en la enumera-

ción de agrados e influencias que reproducimos a continuación, el cineasta sitúa el fenómeno madrileño bien lejos de la alta cultura: «La estética *pop* de los sesenta, antes de que se complicara con la trascendencia *hippyorientalista*. El *glam*, Bowie durante años, y Gary Glitter siempre. Las New York Dolls. Alguna cómica española, como Josele Román o María Luisa Ponte. Las películas de Berlanga, Warhol y Morrissey. Joe Dallesandro y todas las travestis, desde Holly Woodlawn hasta Divine. Grandes fracasos comerciales, pero filones, como *Barbarella*, *Casino Royale* o *Modesty Blaise* y el peor terror. Las series televisivas (en esto yo no participaba mucho. Nunca fui muy televisivo). Russ Meyer: *Vixens*, *Supervixens* y *Beyond the Valley of Dolls*, Gracita Morales, Morgan Fairchild. Y por supuesto, John Waters, *Female Trouble* y *Pink Flamingos*»[1]. En otros términos: ese tipo de producción que agrada a los *Kitschmenschen*, los hombres de mal gusto. Los géneros cuyo rango decae, las versiones adulteradas, la falsificación utilitaria, y con un programa de mayor ambición, el *pop–art*. Tampoco ha de olvidarse un repertorio audiovisual desinhibido, en la línea que indicábamos a propósito de Alaska: teleseries que son el paradigma de la transitoriedad, la peor categoría del cine efectista y melodramas triviales y adocenados. Probablemente sea tan lúdico argumento lo que permite a un personaje como Almodóvar destacar la trayectoria de figuras como el erotómano Russ Meyer o como John Waters, responsable de títulos muy descomedidos, al estilo de *Mondo trasho* (1970), *Multiple maniacs* (1971), *Pink flamingos* (1977), *Female trouble* (1975) y *Desperate living* (1977). Por la misma senda, no extraña que distintos protagonistas de la movida alaben las colaboraciones entre Warhol y Paul Morrissey, por lo común interpretadas por el andrógino Dallesandro. Casi tan vano como la primera etapa de Waters, ese catálogo incluye *Trash* (1970), *Heat* (1972) y *Sangre para Drácula* (1974), entre otros productos escasamente memorables, aunque de habilidosa publicidad.

Donde Almodóvar delata su entusiasmo (compartido) por el pastiche es en la mención de *Casino Royale* (1967), un largometraje mediocre, paradigma del *kitsch* a pesar de su eminente equipo artístico. Parodia lujosa de los films de James Bond –que a su vez traducen las novelas de Ian Fleming–, *Casino Royale* fue dirigida al unísono por John Huston, Ken Hughes, Robert Parrish, Val Guest y Joseph McGrath, y escrita por Wolf Mankowitz, Ben Hecht, Terry Southern, Billy Wilder y otros más. Obviamente, fue éste uno de esos casos que forman parte de la mercadotecnia más tri-

[1] Entrevista de Rafa Cervera en *Alaska y otras historias de la movida,* Barcelona, Plaza & Janés, 2002, p. 20.

vial, pues no hay obra que pueda sostener semejante cruce de talentos. En todo caso, lo importante era el rótulo en la marquesina, la acumulación fulgurante y la estadística profesional. Aun sin estas observaciones, resulta evidente que la substancia de *Casino Royale* reside en su rango de sofisticada adulteración. Al igual que sucedía con las serigrafías de Marilyn o los botes de sopa Campbell's *made in Warhol*, la autoría de dicho largometraje es una cuestión a discutir, desconcertante y generadora de contradicciones. Por lo demás, el filme digiere un sinfín de materiales sin espesor intelectual, acaso en la línea seguida por el *glam rock*, esa corriente que yuxtapone música ligera, ornamentos propios del cabaret, fetichismo homoerótico y aportes del cómic de superhéroes y de dos géneros tan aptos para el pastiche como el terror y la ciencia ficción –veánse, para comprobarlo, los vídeos donde se recogen las actuaciones de estrellas del *glam* como Marc Bolan & T-Rex, Cockney Rebel, Gary Glitter, Slade, Suzi Quatro, Electric Light Orchestra, Sweet o Queen–. A la vuelta de este repertorio, hay un gusto por autores como Philip K. Dick y Ray Bradbury –un cuento de este último inspiró a Bolan el nombre de su banda–, y tampoco es casual que los filmes vinculados con más firmeza a la estética *glam* sean *Barbarella* (1968), de Roger Vadim, *El fantasma del paraíso* (*Phantom of the Paradise*, 1974), de Brian de Palma, y *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman. Todos ellos, como luego veremos, figuran asimismo entre los títulos predilectos de quienes construyeron la movida.

A pesar de su encanto, en este baile de disfraces madrileño hay poco de original. Una década antes, Elton John ya interpretaba en los escenarios ingleses su canción «Rocket Man» vestido como el Pato Donald. Con esa fachada, el intérprete se alistaba en la confraternidad carnavalesca del *glam rock*, que por aquellas fechas adquiría una dimensión extramusical. Por ejemplo, en 1972, el mismo año en que Gary Glitter cantaba «Rock'n'Roll Pt2» y Sweet ofrecía al mercado discográfico su «Little Willy», David Bowie disfrutaba del éxito logrado por dos álbumes, «Hunky Dory» (RCA, 1971) y «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders form Mars» (RCA, 1972), regidos por códigos de la ciencia-ficción más diáfana. Caracterizable como un personaje de cómic, la gran dama Ziggy Stardust –álter ego de Bowie sobre el escenario– era un marciano andrógino, multicolor y distinguido, cuyas semejanzas de familia, muy precisas, lo acercaban al personaje que el propio cantante interpretó en *The Man Who Fell to Earth* (1976). Hoy olvidada, esta película de Nicolas Roeg ponía en imágenes un libreto de Paul Mayersberg que a su vez se inspiraba en la novela de anticipación escrita por Walter Tevis. Coronando la máscara, es fácil comprender que la remisión intertextual de Ziggy Stardust tuviese un contorno ciné-

filo, dado que Bowie ya había triunfado en 1969 con la canción «Space Oddity», donde la cita extramusical procedía del largometraje *2001: A Space Odyssey* (1968) y de un relato de Arthur C. Clarke, *The Sentinel*, en el cual se inspiraba esta película de Kubrick. Al margen de todo ello, otra de las actitudes del músico británico –la ambigüedad sexual– se identifica con uno de los nombres alternativos del *glam*: también denominado *gay rock*. (Para aclarar tales afinidades, es recomendable un texto de Eduardo Haro Ibars: *Gay Rock*, en edición de Júcar, 1975.)

Si nos atenemos a su particular metamorfosis, resulta obvio que Alaska considera a Bowie digno de ser emulado: imita sus maquillajes y la constante mudanza de su atavío, comparte su cinefilia y también su afición a la novela popular y las lecturas ocultistas –Bowie es un admirador de la teosofía y de fraternidades herméticas como la Golden Dawn–. De hecho, la cita de este creador se insinúa en la canción «Rey del glam», editada por Alaska y Dinarama en su álbum *Canciones profanas* (Hispavox, 1983).

No hay duda de que median relaciones sistemáticas entre el cantante británico, Alaska y la ciencia-ficción. Para confirmarlo, nos resulta muy útil el siguiente ejemplo. Un quinteto de fama, Radio Futura, incluye en su primer álbum, *Música moderna* (Hispavox, 1980), la canción «Divina», versión del tema musical «Ballrooms of Mars», de Marc Bolan. Dedicada a Alaska, la letra conjuga todos los tópicos que venimos glosando: «Divina, estás programada para el baile / y en la brillante nave te deslizarás. (...) Suavemente abrazada a tu robot impasible, / bailaremos toda la vida en los valles de Marte. / Tú hablas de la luz, y yo hablo de la noche / cuando los monstruos tienen nombre de mujer. / David Bowie lo sabe y tu mami también, / hay cosas en la noche que es mejor no ver».

Algunos compañeros de la vocalista (como, por ejemplo, Nacho Canut) también se aventuran a imitar a coetáneos de Bowie, como por ejemplo Marc Bolan, otro *pierrot* dorado y excéntrico. En este punto cabe advertir cómo, pese a un cultivo del feísmo *punk* durante su primera etapa, la movida deviene en recuerdo permanente del derroche iconográfico planificado por el *glam*. Un recuerdo obvio en artistas como Tino Casal o Almodóvar & McNamara, y que aún actualizan las colaboraciones discográficas de Fabio McNamara con Luis Miguélez, por ejemplo *Rockstation* (Boozo, 2000), donde hallamos referencias a Gary Glitter, Ziggy Stardust y *The Rocky Horror Picture Show*.

Lejos de contradecir los modos de Bowie y compañía, Miguélez, guitarra de Alaska y Dinarama, y Fabio McNamara, colaborador de Pedro Almodóvar, defienden una estética estrafalaria –la propia del *glam*– que el malogrado Carlos Berlanga, otro de los protagonistas de la movida, tam-

bién puso de manifiesto en las producciones que llevó a término en solitario –especialmente *Impermeable* (Elefant, 2000)–, donde tampoco escasean los guiños al cómic, el cine fantástico y la tele-realidad.

Tino Casal, otro alegre partícipe a esta fiesta, abordó la lectura del *glam* provisto de una apariencia tan sobrecargada como la de Carmen Miranda. Es verdad que, desde cierta perspectiva, su teatralidad se asemejaba más a aquella que en Inglaterra practicaron Queen y el propio Bowie, aún muy próximo a quien fue su maestro, Lindsay Kemp, sobre todo cuando este mimo y coreógrafo emprendía montajes como *Salomé* (1976) y *Mr Punch's Pantomime* (1977). Por lo demás, Casal fue un galán ostentoso, de cuyo vestuario pueden elegirse ropajes propios de un superhéroe de tebeo junto a otros que no hubieran desagradado a Wladziu «Walter» Valentino Liberace, aquel pianista norteamericano que se hizo tan popular en los casinos de Las Vegas por la llamativa singularidad de su atavío *kitsch*. Semejanza no casual, ya que este rasgo, hoy específico de las *drag queens*, fue pródigamente utilizado por Tino Casal durante la promoción de su primer álbum, *Neocasal* (1981), un disco donde el artista seguía las ideas de Bowie y Bryan Ferry, a quienes conoció durante una larga estancia en Londres.

Desde el punto de vista compositivo, la canción más divulgada de aquel vinilo, «Champú de huevo», logra el clímax del *glam rock* español. Carece de pretensiones melódicas, ejerce una saludable ironía y además sirve como marca de los hábitos de la movida. No obstante, hay otros tres cortes de este registro que elaboran el resumen más acabado de cuanto llevamos dicho. Así, en «Stupid Boy» Tino Casal vuelve a los géneros cinematográficos e incluso menciona al extraterrestre que inventó Bowie: «Watching television / I say hurray! Hurray! Hurray! / Stupid Boy! / Rollin' like a robot queen. / Nosferatu's sucking blood. / Ziggy Stardust's coming back / Asking new romantic love». En otra de sus canciones, «Goodnight Hollywood», reitera ese mismo horizonte de expectativas, muy ligado a la mitogenia popular: «En tu cielo centesimal / fue creciendo mi admiración. / Al contemplar a King Kong, / a Fu-Manchú, a Peter Pan. / Goodnight Hollywood». Por último, figura en el registro un tema musical «Life On Mars?», compuesto por David Bowie para su álbum *Hunky Dory*. A modo de digresión, viene al caso aclarar que en esa entrega del inglés figuran las canciones «Andy Warhol», de obvia dedicatoria, y «Fill Your Heart», escrita por Paul Williams, quien era justamente el autor de *El fantasma del paraíso*, ese musical que, como dijimos, tanto impresionó a los integrantes de Kaka de Luxe.

Primera impresión: si dejamos a un lado la simpatía por los contenidos que abarcan los párrafos anteriores, nada o casi nada hay de común entre los jóvenes creadores de aquel Madrid postfranquista. «Lo único que cam-

bió –lo dice Bernardo Bonezzi– es que empezó a haber una vida nocturna como nunca había habido. Pero la gente estaba muy desorientada, lo mezclaba todo. (...) Si esos años son claves, que no lo sé, lo serían por la riqueza y la variedad, no por un espíritu común. Salieron grupos muy interesantes, pero muy diferentes. En lo que no estoy de acuerdo es en ese término de movida. Nadie lo estuvo nunca»[2]. Desde luego, muchos de sus colegas coinciden con Bonezzi en que la movida es un *slogan* tan afortunado como discutible. En realidad, lo que quizá este músico no parece advertir es que sí hubo un sustrato compartido, sólo que no relativo a un estilo dominante, sino a una determinada postura ante los medios de masas, muy proclive a esa alegría carnavalesca que proyecta el *glam rock*.

La seducción de los medios masivos

Bowie y Warhol reúnen con perfección singular los datos antropológicos de ese fenómeno desbordante que llamanos éxito mediático. A imagen suya, Alaska quiso bien pronto *ser un bote de Colón / y salir anunciada por la televisión*. Claro que a la publicidad televisiva no se accede por puro afán, pero es posible –hoy más posible que entonces– atraer su interés: si ofrecemos escándalo, transgresión o alguno de sus síntomas, nos proveerá a cambio de un seguimiento plebiscitario. Como los héroes del *glam*, la joven cantante muy pronto entendió que su colorista presencia, en contraste con unas maneras muy mesuradas, hacían de ella un fenómeno catódico con muchos argumentos a su favor. Síntesis de los prestigios masivos, esa gloria de Alaska fue el coronamiento de una carrera que, antes de llegar a la pequeña pantalla, avanzó en la prensa y en la radio, dos medios fundamentales para potenciar la fama de cuantos hallaron en Madrid la lógica de la modernidad.

Desde luego, aquella fiesta libertaria dispuso de boletines oficiosos y también oficiales. Entre las publicaciones que registraron las mudanzas de la movida destaca la revista musical *Disco Express* (1968-1980), donde escribieron Jesús Ordovás, los hermanos Auserón y Fernando Márquez. Por las mismas fechas, este último publicaba un fanzine, *MMMUA*, cuyo ánimo desobediente lo emparentaba con otras publicaciones irregulares, como *Lollipop, Ediciones Moulinsart*, *Editorial del Futuro Método*, *La Pluma Eléctrica* y *96 lágrimas*, distribuidas en los principales enclaves de

[2] Citado por J.L. Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Árdora, 1991, p. 237.

la innovación madrileña, entre ellos la Galería Moriarty, cuya fundación se debe a Borja Casani, Lola y Marta Moriarty. A partir de noviembre de 1983, los gerentes de la citada galería siguieron el esquema del *Village Voice* neoyorquino, y presentaron en sociedad una revista, *La Luna de Madrid*, que pasó a dirigir Casani en clave *snob*. Entre los colaboradores, figuraban varios de los contertulios que se reunían cada jueves en Moriarty: Pedro Almodóvar, Ouka Lele, Ceesepe, Alberto García Alix y El Hortelano. Distinguiéndose en ese juego mundano, Ouka Lele, Alaska y Ceesepe ya habían aparecido en el primer número del fanzine *Dezine*, publicado en mayo de 1980. A su lado, otros creadores fueron mimetizándose con esa vanguardia popular que primero se denominó Nueva Ola y más tarde admitió el nombre de movida.

Observada en el tiempo, parece claro que la etapa de apoyo institucional coincidió con el Gobierno municipal de Tierno Galván, personaje clave en la difusión y patrocinio de aquella novedad madrileña. En última instancia, dos de las revistas que aparecieron durante ese periodo definen la progresiva estilización y decadencia de esta corriente, sobre todo en ámbitos como el articulismo, el cómic y la fotografía. Nos referimos a *Madrid me mata*, editada entre el verano de 1984 y mayo de 1986, y *Madriz*, que llegó a los lectores desde enero de 1984 hasta el invierno de 1987.

Retrospectivamente mirado, el altavoz más eficaz de la movida fue la radio. Desde 1977, la emisora Onda Dos apoyaba las nuevas tendencias musicales de la capital gracias a locutores como Rafael Abitbol, Jesús Ordovás, Gonzalo Garrido, Mario Armero y Juan de Pablos. A partir de 1979, Radio 3 (RNE) acogió a muchos profesionales de Onda Dos, los cuales siguieron promoviendo la oferta capitalina. Programas como *Esto no es Hawai*, de Jesús Ordovás, *Aeropuerto Internacional*, de Diego Manrique, y *Tiempos modernos*, de Manuel Ferreras y Fernando Poblet, fueron perfilando una rejuvenecida identidad madrileña. Identidad que también bosquejaron Paco Pérez Bryan (*El Búho Musical*, Radiocadena Española) y Moncho Alpuente (*Las calles de Babilonia*, Antena 3 Radio). Cuando algunos de ellos pasaron a trabajar en televisión, la movida era ya un fenómeno ampliamente divulgado. Así, los espacios televisivos de Carlos Tena, Ángel Casas, Moncho Alpuente y Diego Manrique contribuyeron a moldear definitivamente aquella confluencia de mundanidad y talento.

El martes 17 de mayo de 1983, el segundo canal de Televisión Española comenzó a emitir *La Edad de Oro*, un programa diseñado por Paloma Chamorro y producido por José Luis Gracia. A lo largo de hora y media, músicos, cineastas y pintores catalogables en la posmodernidad daban muestras de sus habilidades, asociando de ese modo a Madrid con las nue-

vas tendencias del arte. Al difundir ese modelo interdisciplinar para significar la movida, Chamorro tuvo la posibilidad de descifrar un fenómeno que muchos ignoraban. Por medio de su programa, dio minutos de fama a grupos como Radio Futura, Aviador Dro, Gabinete Caligari, Golpes Bajos y Kaka de Luxe; y asimismo produjo y emitió dos mediometrajes: *Amor Apache*, de Ceesepe y Alberto García Alix, y *Trailer para amantes de lo prohibido*, de Almodóvar.

No faltan en la obra de este último referencias a la pequeña pantalla. Puesto a involucrar cine y televisión en un mismo plano, el director suele incluir espacios televisivos en sus películas, si bien caricaturizados con fin humorístico. El último ejemplo de esta costumbre figura en *Hable con ella* (2001), donde la actriz Loles León interpreta a la presentadora de un programa sensacionalista. Como sucede en otros filmes del mismo cineasta, los espectadores ven la secuencia enmarcada por la carcasa de un monitor.

Cine y otras pasiones

Podemos preguntarnos si hubo un cine de la movida al margen de Pedro Almodóvar. Muy posiblemente el director manchego sea quien mejor haya rentabilizado la etiqueta, y quizá ésta le deba tanto que no pueda leerse sin su apellido. En todo caso, carece de importancia que la prensa haya identificado a Almodóvar con esa corriente, pues dicha interpretación es unidireccional, y sólo atiende a la presencia de la modernidad madrileña en la gran pantalla, sin tomar en cuenta esa constante cita intertextual que acá nos preocupa. Con esto nos acercamos a otro fenómeno, acaso el más fructífero, porque detalla la cinefilia cuando se traduce en términos musicales. El anecdotario nos asegura que los principales artífices de la movida disfrutaron del cinematógrafo en sus facetas más accesibles, y lo que es más: su cancionero está lleno de indicios de esa especie. Con todo, estos cinéfilos observan una regla fundamental que ya hemos reiterado en estas páginas: la defensa de los géneros de arte menor, a los cuales disculpan su tosquedad estética y puerilidad argumental.

Hay razones para pensar que el aglutinante de esas afinidades fue el grupo La Liviandad del Imperdible, que a fines de 1977 se dedicaba a difundir la música *punk* y a discutir las virtudes de William Castle, un cineasta muerto ese mismo año y responsable de numerosas entregas de la serie B, como *Serpent of the Nile* (1953), *Slaves of Babylon* (1953), *House on Haunted Hill* (1958), *The Tingler* (1959), *13 Ghosts* (1960) y *The Old Dark House* (1963). De ello no hay duda: el autodidactismo y el descaro circen-

se de Castle –una suerte de P.T. Barnum del cine popular– inspiraron a los componentes de La Liviandad del Imperdible, más adelante conocidos por el nombre del conjunto musical al que sirvieron de origen: Kaka de Luxe.

El fanzine que publicó este grupo, nombrado igualmente *Kaka de Luxe*, podía adquirirse en el Cinestudio Griffith, una de las varias salas de exhibición que en el Madrid de los ochenta ofrecían cine de género popular en sesión doble e incluso triple. Entre ellas, figuraban otros cinestudios hoy inexistentes, como el Regio, el Bogart, el Fantasio y el Ideal. Este último, rotulado pomposamente «El Palacio del Terror», exhibía películas de esa variedad, alternándolas con otro tipo de producciones, muy próximas a las tribus de la movida. A modo de ejemplo, cabe extraer de su programación películas *punk*, al estilo del documental *Dios salve a la reina* (*The Great Rock 'n Roll Swindle,* 1980), de Julien Temple, proyectado por este cinestudio el 9 de junio de 1984, ante una ruidosa y no muy pacífica concentración de seguidores de los Sex Pistols (algunos de los cuales, por cierto, ya habían participado en la zapatiesta que siguió al estreno del filme, durante la Navidad de 1980).

Al igual que sucedía en *The Punk Rock Movie* (1978), de Don Letts, y en *D.O.A.* (1980), de Lech Kowalski, *Cha-Cha* (1979), de Herbert Curiel, también ofrecía conciertos *punk* en su metraje, animado por la presencia de Nina Hagen y Lene Lovich. Como era de esperar, el filme de Curiel apasionó a la concurrencia de esta sala madrileña (se exhibió entre el 2 y el 8 de enero de 1984, y desde el 4 al 10 de junio del mismo año). Pero sin duda, la proyección más atractiva para las tribus urbanas –en especial aquella compuesta por los llamados *mods*– fue la de *Quadrophenia* (1979), de Franc Roddam. Al narrar tan vívidamente el enfrentamiento entre las bandas de *mods* y de *rockers* británicos, este largometraje incitaba a la emulación de ese conflicto, y así fue posible comprobarlo en el Ideal, donde miembros de estas fraternidades decidieron desafiarse durante los pases (del 9 al 15 de enero y del 4 al 10 de junio de 1984; y del 18 al 24 de marzo de 1985). Menos belicosa, desde luego, era la audiencia de *Pink Flamingos*, de John Waters (27 abril de 1985) o de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de Almodóvar (21 al 27 de enero de 1985).

Ocurre en la *movida* lo mismo que en el *glam rock* británico: el cine popular identifica sus principales referencias estéticas y conceptuales. De ahí que no sea anecdótico hallar a Alaska, Carlos Berlanga, Bernardo Bonezzi, Carlos Gurruchaga o Fernando Márquez entre los concurrentes habituales de la Filmoteca Española y de los cinestudios. En estos casos, además del gusto por el cine, triunfa la mitomanía. Dos ejemplos: Alaska perfila sus cejas como su admirada Joan Crawford y Márquez funda un

grupo musical, Paraíso, cuyo nombre recuerda el título de una de sus películas favoritas, *El fantasma del paraíso*, de Brian de Palma.

Va a ser Almodóvar quien reúna a personajes como los citados frente a la cámara. Así, Alaska protagoniza *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*, y Bernardo Bonezzi compone dos canciones para *Laberinto de pasiones*, donde también aparecen otros representantes de la modernidad madrileña. Al decir del propio realizador, «*Laberinto de pasiones* contiene casi todos los personajes más representativos de lo que se llama la movida: pintores, gran cantidad de grupos de músicos que, después, han tenido mucho éxito. De un modo tangencial intervienen personajes que luego han sido claves en esta época de Madrid, pero eso es de un interés más bien local»[3].

El volumen misceláneo *Patty Diphusa y otros textos* (Anagrama, 1991) contiene un escrito de Almodóvar, «Venir a Madrid» (*Diario 16*, 1989), donde éste defiende ese reflejo de un Madrid explosivo, centro neurálgico del mundo, «donde todo pasaba o de todo se pasa». Sin duda, esa perspectiva se aviene mejor a las premuras de la movida que la definida por otros cineastas. De hecho, el foco de la mundanidad madrileña desaparece en títulos como *La próxima estación* (1982), de Antonio Mercero, pese a contar dicho filme en su banda sonora con canciones de dos grupos de la movida: Las Chinas y Los Zombies. Otros dos artistas de la misma tendencia, Tino Casal y Nacho Cano, figuran entre los músicos de *Sal gorda* (1984), el filme de Fernando Trueba. Con menor fortuna, *Una pequeña movida* (1982), de Vicente Sáinz, intentaba articular un Madrid trepidante y excesivo. Sin duda, pese a lo endeble de su guión, resulta más atractivo un largometraje como *A tope* (1984), de Tito Fernández, pues en él actúan los grupos más señalados del periodo: Alaska y Dinarama, Nacha Pop, Derribos Airas, Aviador Dro, Golpes Bajos, Gabinete Caligari y Loquillo y los Trogloditas.

La estirpe de Barbarella

Por cuanto llevamos visto, parece claro que la imaginería de la movida está llena de referencias al cine y también a la historieta, sobre todo a partir de una de sus facetas: aquella depositaria de las lindezas *underground* que firman autores como Robert Crumb, Vaughn Bodé y Richard Corben.

[3] *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*. El País/Aguilar, 1995, p. 38.

Las alusiones al tebeo clásico son menos habituales, aunque tampoco escasean. En torno a 1977, Carlos Berlanga editaba un fanzine llamado «Terry», en obvia alusión al personaje homónimo creado por Milton Caniff en 1934. Posteriormente, Berlanga intervino en otro fanzine, titulado como su conjunto musical, donde aparecían tiras hechas originalmente para esta publicación y otras de fuente ajena, tan alejadas de severos trascendentalismos como *Don Martin, el gato de Fat Freddy*, obra de Gilbert Shelton. Por esta época, Berlanga y su compañero, Fernando Márquez «El Zurdo», se declaraban atraídos por los diseños de Jean–Claude Forest; en concreto, las planchas de *Barbarella*, con sus módicas dosis de erotismo y una actitud iconoclasta frente los tópicos de la ficción científica.

Calcada sobre el perfil de Brigitte Bardot, esta heroína intergaláctica se había dado a conocer en abril de 1962, fecha en que apareció su primera historieta en el número 566 de la revista francesa *V Magazine*. Con un claro estímulo comercial, Roger Vadim llevó al cine este tebeo, y dio el papel de Barbarella a su esposa, Jane Fonda. El extravagante vestuario, obra de Paco Rabanne y de Jacques Fonteray, era muy afín al puesto de moda durante el apogeo del *glam rock*, y también hay detalles en la trama que reivindican el mismo parentesco. Quizá por ello Berlanga, Márquez y otros de sus colegas compartieron su embeleso por este largometraje de 1968, que revisaron en cinestudios y grabaciones videográficas. En primer término, esa atracción fue ilustrada por una figura: la Reina Negra del planeta Sogo, a quien encarnaba Anita Pallenberg. No faltará quien identifique a este personaje –una vampira desconcertante y lasciva– con el doctor Frank N. Furter, el travestido interestelar a quien dio vida Tim Curry en *The Rocky Horror Picture Show.* Como ya hemos visto, este largometraje, elaborado a partir de la comedia homónima de Richard O'Brien, era otro de los referentes de la movida. Llena de viveza, la película era proyectada en sesiones nocturnas, mientras el auditorio coreaba sus canciones ataviado como los protagonistas. A finales de los setenta, cuando los cofrades de La Liviandad del Imperdible se intercambiaban discos y comics en el Rastro, también solían celebrar su entusiasmo por este musical, cuyo estreno tuvo lugar en una sala experimental del Royal Court Theatre londinense en junio de 1973. Tras pasar por el King's Road Theatre y cruzar el Atlántico, se tradujo al cine en octubre de 1974, y en lo sucesivo, pasó a identificar esa incombustible afición por el cine de bajo presupuesto que asimismo cultivaban Alaska y sus camaradas. No en vano señala Fernando Márquez que revisar *The Rocky Horror Picture Show* era para ellos una liturgia, y añade: «Siempre he considerado al Tim Curry del filme como una de las caras de Dios».

Vista en perspectiva, esta afición al cómic adquiere diversos perfiles. Ceesepe y Alberto García Alix fundaron la Cascorro Factory, donde se traducían y editaban tebeos *underground* norteamericanos. Carlos Berlanga dibujó una tira cómica: *Olga Zana no se corta un pelo* (*ABC*, 1988-1989), e ilustró para Almodóvar el cartel de *Matador* y los títulos de crédito de *Trailer para amantes de lo prohibido*. Márquez, al frente del conjunto Paraíso, interpretó la canción «Makoki» (Nuevos Medios, 1983), en torno al personaje homónimo, ideado por Felipe Borrayo y Miguel Gallardo en las páginas de *Disco Express* (nº 433, 1 de julio de 1977), y muy popular entre los lectores de la revista *El Víbora*, cuyo primer número llegó a los kioscos en 1979.

Con buen ojo comercial, esta publicación barcelonesa, además de imprimir las planchas de Makoki, editó los trabajos de Ceesepe y de otros artífices de la movida. Conviene aclarar que su competencia en este ámbito fue más bien escasa. En noviembre de 1983 se distribuía el primer número de *La Luna de Madrid*, donde Rodrigo publicó uno de los mejores comics de este florecimiento cultural madrileño: «Manuel» (1983–1984). Y a partir de enero de 1984, adquirió publicidad *Madriz*, una revista de historietas subvencionada por el Ayuntamiento, en cuyo número inaugural colaboraban El Cubri, Ceesepe, Federico del Barrio, OPS, Javier de Juan y Carlos Giménez. Obviamente, por lo que concierne al cómic, tanto *La Luna* como *Madriz* fueron productos anécdoticos, muy por debajo de la iniciativa catalana.

Dato curioso: aunque no se trata de una cabecera madrileña, *El Víbora* fue la principal impulsora del cómic más próximo a los atrevimientos de la capital. Así, editó dos trabajos de Almodóvar: la novela corta *Fuego en las entrañas* (col. Onliyú, 1981), ilustrada por Mariscal, y una telenovela hecha junto al fotógrafo Pablo Pérez Mínguez con Fabio de Miguel como protagonista, *Patty Diphusa en «Toda tuya»* (*El Víbora*, vol. 4, nº 32, 1982, pp. 72–84). Llegado el momento de publicitar su primer largometraje, el cineasta encargó a Ceesepe un cartel en forma de tebeo. El propio Almodóvar explica cómo «el origen de esa película [*Pepi, Luci, Bom*] no es sólo la fotonovela, sino el cómic, y no oculto esa influencia ya que, entre algunas secuencias, utilicé dibujos que anunciaban la acción siguiente de manera condensada y dramatizada»[4].

La mescolanza de lenguajes y estereotipos es de muy fácil comprobación. Tal y como se advierte, una y otra vez reaparecen el cómic y el cine

[4] Frédéric Strauss, *Conversaciones con Pedro Almodóvar,* Akal, 2001, p. 27.

masivo como posibilidades constatables en la movida, cuya progresión permite discernir ese paralelismo insistente con el *pop art* y el *glam rock*. Sin duda, dentro del elenco de artífices madrileños fueron Juan Carrero y Enrique Naya, «Los Costus», quienes fijaron con mayor efectividad ese inventario peculiar, inspirando con sus pinturas a Almodóvar y a otros visitantes de su casa-taller. Si en la exposición *Ejemplos de Arquitecturas Nacionales y otros Monumentos* (1978) los Costus retrataban a las «folklóricas» con usos de imaginería barroca, aquella otra muestra que titularon *El Chochonismo Ilustrado* (1981) era significada por los brillos de la prensa del corazón. Con todo, su serie más conocida, *El Valle de los Caídos* (1980–1987), nos permite acabar estas líneas bajo el pulso carnavalesco. Y así, con disfraces inspirados en tan sombrío monumento, Fabio McNamara aparecía en un lienzo como *La Fortaleza*, Tino Casal servía de modelo a *El Caudillo*, Ana Curra era *La Templanza*, Alaska figuraba *La Piedad*, Bibi Andersen era mostrada como *Carmen, Patrona de la Marina*, y el propio Juan Carrero yacía como el *Cristo de la Misericordia*. Si bien se mira, tan abrupta combinación de fetiches de prestigio franquista y figuras de un Madrid plebeyo, despreocupadamente noctámbulo, es una de las formas de acotar la movida: al cabo, un síntoma de esa apertura democrática, estimulante y cargada de porvenir.

MUJERES
al
borde
de un
ataque
de NERVIOS
un film de ALMODOVAR

un film de ALMODOVAR
tacones
lejanos

La movida en el cine: resortes y continuidades

Emilio Carlos García Fernández[1]

Todo el mundo da por cierto que la movida fue un fenómeno circunscrito a la primera mitad de los años ochenta. Y sin embargo, el personaje que mejor encarna las tensiones e inquietudes de dicho movimiento, Pedro Almodóvar, sigue profesionalmente activo. Abriendo la mano, esa continuidad me lleva a pensar que su cine aún encarna aquellos elementos de inventiva que fueron tan característicos de la vanguardia madrileña. Por esta vía, su más reciente filme, *Hable con ella*, tiene la fuerza de una demostración. Veámoslo de este modo: la cinta no contradice ese afán provocador que el realizador manchego acreditó en sus inicios. Un afán provocador que, dicho sea de paso, es atenuado por un toque culposo a la hora de resolver las audacias que inicialmente propone. *Habla con ella* también perpetúa las figuras y cualidades más frecuentadas por Almodóvar. A saber: personajes como la madre castradora y dominante, esa portera que sirve de metonimia a la España más pintoresca y la periodista que cede a los más bajos impulsos de su labor. Por lo que se refiere al guión, la confluencia entre casticismo y vanguardia queda resuelta en la disgregación posmoderna del relato. Obviamente, también domina en la mezcla esa estética *kitsch* que, no obstante, se alterna con detalles de sofisticación, como las dos piezas coreográficas de Pina Bausch, *Café Müller* y *Masurca Fogo*, insertas a modo de prólogo y epílogo del filme.

En cierto modo, quizá el autor sea consciente de esas conexiones de su obra con el pasado, y por eso mismo reitera detalles que ya conocemos –Chus Lampreave como la portera o Loles León como la presentadora frívola y agresiva–, e incluso se toma la libertad de introducir brevemente a damas tan representativas del antiguo clan almodovariano como Cecilia Roth y Marisa Paredes.

A la luz de estos detalles se vislumbra una continuidad de aquella movida madrileña en otra fórmula que, sin dejar atrás el localismo y otras de sus

[1] Catedrático y Director del Departamento de Comunicación Audiovisual I, de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y autor de numerosos libros sobre la historia del cine español, entre los cuales destacan *Historia ilustrada del cine español* (1985), *El cine español contemporáneo* (1992) y *El cine español entre 1896 y 1939* (2002).

referencias fundacionales, amplía sus fronteras y hace un guiño a la modernidad francesa. Adviértase que todo ello nos permite aquilatar el campo creativo y estético donde opera Almodóvar, ceñido al mismo repertorio iconográfico que conocemos desde comienzos de los ochenta. No obstante, eslabonar esta cadena puede conducir a equívocos. Ni Almodóvar es rutinario ni sus creaciones son tan predecibles. Pero resulta indudable que él mismo es fiel a su estilo y convenciones, por otra parte esperadas –casi demandadas, diría yo– por un público fiel. De ahí que no hubiera sido chocante ver *Hable con ella* por las mismas fechas en que se estrenaron *Matador* o *La ley del deseo*.

Aun fecundada por el mismo criterio creativo, esta última película ofrece una novedad que ya se advierte en otros trabajos de los últimos años. Almodóvar es productor de sus filmes y permanece muy atento a las nuevas tendencias del gusto popular. Así, pues, sabe modular su oferta para que sea comercial. Y dado que ambiciona una audiencia cada vez más amplia, el director modera las provocaciones o castiga poéticamente a los personajes que superan determinados cauces, de forma que ningún espectador llegue a escandalizarse en demasía.

Por otro lado, sucede que el panorama del reciente cine español es, cuando menos, descorazonador, y alguien con tanta personalidad como Almodóvar destaca forzosamente, aun cuando, a mi modo de ver, se le haya sobrevalorado en el plano crítico. No es muy aventurado sostener que nuestro cine sigue viviendo de aquella etapa, a través de éste y de otros compañeros de generación, como Fernando Trueba o Fernando Colomo. A poco que se analice este proceso, quedará bien claro ese modelo de continuidad que vengo defendiendo. Veamos, pues, en qué consistió y cómo se ha mantenido la movida en la gran pantalla, explorando, de paso, de qué forma se gestó y hasta qué punto influyó en la industria. Que expliquemos esta faceta cinematográfica de la movida desde el punto de vista industrial, tiene un claro sentido: demostrar cómo una fórmula independiente, casi marginal, se fue aclimatando a los rigores de la taquilla, ensanchando el sector del público al que inicialmente iba dirigida.

Conviene en primer lugar que atendamos a esa crisis que asoló al cine español a finales de la década de los 70, y cuyo peor momento ocurrió en 1979, una fecha en la cual comienzan a detectarse en Madrid los primeros gestos de la Nueva Ola. Almodóvar, por entonces empleado en la Compañía Telefónica, ya rodaba cortometrajes en Super-8 y 16 mm. Sólo la mención de los títulos ya nos sitúa en un marco adecuadamente contracultural: *Dos putas o Historia de amor que termina en boda* (1974), *Homenaje* (1975), *La caída de Sodoma* (1975), *El sueño o La estrella* (1975), *Blan-*

cor (1975), *Trailer de Who's afraid of Virginia Woolf* (1976), *Sea caritativo* (1976), *Sexo va, sexo viene* (1977), *Las tres ventajas de Ponte* (1977), *Folle... folle... fólleme... Tim* (1978) y *Salomé* (1978). A diferencia de otros compañeros de generación, el director siempre desdeñó los clichés relativos al entorno agrario del cual él mismo procede. Defendiendo un distinto enfoque, Almodóvar ha mantenido ese rechazo ante una de las corrientes del último cine hispánico, pretendidamente naturalista: «Unos lo llaman 'cine rural posfranquista'. Lo mejor sería eso de 'cine de boina'. Por fortuna hasta los campesinos son distintos. Mi familia, que es paleta, y mis tíos campesinos no son así. Son diferentes a como los pintan algunos directores. (...) A mí me entristece esa imagen de España negra que aún se exporta. En Japón, en una de esas semanas de cine español que se organiza, me llegaron a decir que en España no hay ciudades, puesto que nunca han visto una película urbana de aquí, y que vivimos bajo el hacha del tricornio. No debemos perder la memoria, pero ya está bien de tanta recreación costumbrista»[2].

Ese impulso renovador del joven Almodóvar coincide con uno de los momentos más pesimistas del cine nacional, que además de revelar sus peores patologías, parece no sugerir cauces de mejora. Si bien los índices de producción conservan una cierta estabilidad, a partir de 1981 hay un ligero crecimiento de éstos, que contrasta con el descenso de la proporción de espectadores que asisten a a las salas para ver cintas españolas. Por esas fechas, nuestra cinematografía cada vez se distribuye menos en el extranjero, y ese menoscabo de la rentabilidad exterior se traduce en un menor interés de los mercados internacionales por adquirir producciones españolas. Si pensamos que poco antes había un cine de género de elevada rentabilidad, y además estrenado incluso en Estados Unidos, podremos comprender la magnitud de esta decadencia.

El 1 de agosto de 1979, Televisión Española plantea su primera convocatoria de proyectos cinematográficos, destinada a poner en marcha una colaboración productiva que sea beneficiosa para ambos medios audiovisuales. Pero tampoco esta circunstancia queda al margen de controversias, y no escasean las voces que critican la fórmula de selección. Por otra parte, la inversión de mil trescientos millones de pesetas no acredita su eficacia hasta 1982. Ante semejante panorama, no ha de extrañar que las inversiones privadas y las cooperativas vayan generalizándose como las dos vías de producción más usuales. En lo que concierne al sector de la exhibición, la

[2] Citado por María Antonio García de León y Teresa Maldonado en *Pedro Almodóvar, la otra España cañí,* Diputación de Ciudad Real, 1989, p. 67.

crisis que se vive en este periodo es aún más llamativa. Mengua el número de espectadores al tiempo que prospera el mercado del vídeo, y ello motiva que un parque de cinco mil salas quede reducido en breve plazo a poco más de tres mil quinientos cines.

Dato singular: un filme tan humilde como *Ópera prima* (1980), de Fernando Trueba, inicia una moda de comedias costumbristas, en la cual se enmarcan *La mano negra* (1980), de Fernando Colomo, *Vecinos* (1981), de Alberto Bermejo, *Pares y nones* (1982), de José Luis Cuerda, *Estoy en crisis* (1982), de Colomo, *A contratiempo* (1981), de Óscar Ladoire, y *Bajo en nicotina* (1984), de Raúl Artigot. Se trata de títulos cuyo destinatario es un público amplio, a buen seguro ajeno al retozo más o menos provocador de la movida, encarnada por las mismas fechas en el primer largometraje de Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

¿Constituyó esta producción *almodovariana* un gran éxito popular? Más bien tiendo a pensar que no fue sino un título minoritario, destinado en su momento a ese colectivo noctámbulo e inquieto que, desde muy diversos frentes, acabó reuniéndose en la vanguardia. Por otro lado, conviene tener presente que no era éste un caso aislado de cine desprejuicidado y provocativo. Cintas contemporáneas, al estilo de *La quinta del porro* (1980), de Francesc Bellmunt, y *Que nos quiten lo bailao* (1983), de Carles Mira, se conducían por el mismo camino, aunque con el tono fallero que caracterizó ese cine que aglutinó la llamada «comedia mediterránea».

Pero retomemos la cronología. El apogeo de la movida coincide con el primer triunfo electoral del PSOE. Los mil trescientos millones de pesetas de TVE comienzan a dar sus frutos, y en 1983 la concesión del Oscar a la Mejor Película Extranjera a *Volver a empezar*, de José Luis Garci, concurre con el reajuste en la Dirección General de Cinematografía. Los premios que ésta otorga anualmente van a beneficiar a los nuevos realizadores; entre ellos, Pedro Almodóvar, galardonado por *Laberinto de pasiones* (1982).

El 28 de diciembre de 1983 se promulga un Real Decreto en el cual se arbitran medidas de protección a nuestro sector. Cuando Pilar Miró accede a la Dirección General de Cinematografía cambia el marco legal, pero los resultados de este nuevo planteamiento legislativo no son positivos para nuestra producción. Tras ser nombrado ministro de Cultura, Jorge Semprún procura corregir los fallos de la anterior ley en agosto de 1989, pero las penas del cine español parecen haberse vuelto crónicas.

Desprovista de ambiciones y de atractivo económico, la actividad fílmica pasa por un difícil momento de tránsito generacional. Como espectador y cinéfilo, recuerdo cómo la aportación de Almodóvar vino a agitar aquel panorama con un proyecto como *Pepi, Luci, Bom...*, torpe narrativamente y

grosero en sus diálogos, pero fascinador para cuantos pensaban que esa falta de afectación marcaba un camino renovador. En una entrevista con Frédéric Strauss, el cineasta resumía de este modo la filosofía de aquel lanzamiento: «La falta de medios te da una especie de libertad creadora que no tienes en otras circunstancias. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* está llena de defectos de lenguaje, de defectos formales, pero –yo lo decía cuando promocionaba la película y es cierto– cuando una película tiene uno o dos defectos es una película defectuosa, pero cuando tiene tantos, esos defectos le dan estilo»[3].

El universo sexual y sus variantes, la apropiación de los aires más radicales de la música juvenil, las posibilidades experimentales de la droga, el colorido de las tribus urbanas y una mirada festiva hacia los estereotipos de nuestra identidad, resumen unas inquietudes que el manchego comparte con la movida. De hecho, ésta adquiere ritmo cinematográfico gracias a él, a pesar de que los productores todavía no conceden valor a esa creatividad rupturista. Si calibramos el impacto popular de esta primera etapa de Almodóvar, hallaremos cómo es el público joven, más identificado con esa dinámica, quien sustenta sus primeras iniciativas. No obstante, el tiempo ha transcurrido a favor suyo, y hoy podemos apreciar una cinta como *Laberinto de pasiones* (1982) en su doble faceta de comedia extravagante y documento de época. Porque esta película reinventa el cosmos madrileño de acuerdo con la pauta lúdica de su creador. Con todas las salvedades que la comparación exige –y pidiendo disculpas por la densidad de la receta–, podríamos decir que se trata de una lectura castiza de Anita Loos, adornada por la estética *kitsch* tan propia de las fotonovelas y luego distorsionada por improvisaciones de expresión *underground*. Además de todo ello, hay en el filme un relato que, visto sobre el papel, parece caricaturizar o acaso homenajear ese tipo de historias que ya abordó el cine comercial de los años sesenta, y que tiene sus raíces en el sainete.

El protagonista, Riza Niro, hijo del derrocado emperador de Tirán, practica el amor gay en Madrid, donde también vive la exemperatriz Toraya. Cuando Riza entra a formar parte de un conjunto musical, cae perdidamente enamorado de Sexilia, integrante de un conjunto rival, y ese romance concluye con una moraleja que no desentonaría en una viejo folletín, pues Riza abandona el placer homosexual y Sexilia, la ninfomanía. Una vez más, el diálogo del cineasta con Strauss nos proporciona algunas claves en torno a la acogida de esta producción: «El éxito fue más importante que el

[3] *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss,* Madrid, El País/Aguilar, 1995, pp. 24-25.

de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, seguramente porque es una película menos corrosiva y menos sucia; tuvo bastante éxito de público también por el hecho de ser una comedia. Yo recuerdo que estuve en una proyección y la gente no paraba de reírse durante toda la película. Por otra parte, encajaba mucho con la liberación que sentía Madrid en ese momento. Después del estreno se convirtió en una película de culto como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y se está poniendo todavía por la noche, desde hace años [1994], en el [cine] Alphaville. Pero la crítica fue muy cruel, tuvo críticas mucho peores que *Pepi, Luci, Bom*»[4].

Los incondicionales de Almodóvar acogieron con satisfacción esta entrega, que fue criticada en la prensa con argumentos más bien poco favorables. Los esporádicos elogios se alternaron con voces que acusaban a la cinta de confusa, escasa de aliento creativo, inconexa e incluso torpe. Sin embargo, el tiempo ha ido en su favor, y hoy podemos valorar mejor la frescura de este título, idóneo para comprender lo que fue y ambicionó la movida.

Otra producción enmarcada por esa corriente es *Entre tinieblas* (1983), donde los personajes parecen decididos a transgredir, siquiera parcialmente, el protocolo social. De nuevo, Almodóvar construye el catálogo de sus temas, y esta vez pone el acento en esa materia religiosa que planea sobre toda su obra, incluida esa última entrega que antes comentábamos, *Hable con ella*. Hay sin duda novedades, pero no en el temario de *Entre tinieblas*, sino en su tratamiento narrativo. De hecho, ésta es la primera vez que el cineasta logra evidenciar una capacidad narrativa de cierta entidad. Así, de la indiferencia formal pasamos a un esperpento de inspiración valleinclanesca, construido decorosamente, respetando la sucesión de planos, el entramado secuencial y las pautas de ritmo, concepción temporal y diseño del espacio escénico. Es conveniente recordar estos rasgos antes de abordar la esencia del libreto, pues todos ellos evidencian que el realizador está convencido de que su carrera exige profesionalizarse. Aunque sólo fuera por este motivo, *Entre tinieblas* ocuparía dentro de su filmografía un lugar muy peculiar. En su momento, escribí que dicho convencimiento no significaba que Almodóvar se hubiera transformado, de la noche a la mañana, en un cineasta admirable por su dominio del lenguaje cinematográfico. Aún hoy lo sostengo, y revisar esta película supone descubrir el modo en que la experiencia adquirida con sus dos primeras entregas le condujo a una toma de conciencia creativa. Toma de conciencia que –según yo escribí en la fecha del estreno– se traducía, simplemente, en una planificación no aleatoria.

[4] Frédéric Strauss: Op. cit., pp. 42-42.

Aún estamos lejos de la posterior afinidad de Almodóvar con el melodrama de Douglas Sirk, pero ya hay en este filme rasgos que abren ese camino. Por lo demás, buena parte del atractivo de esta película reside en su juego provocativo, mucho menos feroz de lo que en su momento se creyó. El escándalo, no obstante, fue un hecho. Cuando *Entre tinieblas*, reforzada por el creciente prestigio europeo de nuestra movida, acudió al Festival de Venecia, la Democracia Cristiana italiana se negó a que la película se incluyera en el certamen, y ello explica su exhibición fuera de concurso. Lejos de desanimarse, el clan almodovariano recibió con ello una publicidad indirecta, para mayor satisfacción del reparto femenino, compuesto por actrices como Julieta Serrano, Marisa Paredes, Carmen Maura, Chus Lampreave y Cecilia Roth.

La trama gira en torno a la comunidad de las Redentoras Humilladas, compuesta por cinco monjas más un capellán. Su convento es una escenografía donde se dan cita todos los referentes estéticos de Almodóvar: desde los pintores de la movida hasta los fotocromos de Marilyn Monroe o Raquel Welch que decoran el despacho de la Madre Superiora. Otra referencia a la movida se transluce en la tarea de estas religiosas: redimir a jóvenes descarriadas, cuya vida desembocó en la droga o la prostitución. La acción se anima cuando Yolanda Bell, una cabaretera a quien la Madre Superiora conoció en *El Molino Rojo* barcelonés, mata a su novio con una sobredosis de heroína. La artista busca refugio entre las monjas, quienes irán modificando sus personalidades en un marco de progresiva decadencia y relativismo moral. Como es de imaginar, todo ello desemboca en el abandono del convento. En definitiva, he aquí un esperpento canalla, inspirado en un viejo esquema hollywoodense –el del intruso que modifica la vida de una comunidad aislada– que ya plasmaron Billy Wilder y Thomas Monroe en *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, 1941), de Howard Hawks.

Atraído por las posibilidades del melodrama urbano, Almodóvar ensaya un neorrealismo de estética *pop* en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), donde expresa la miseria vital de una mujer que acaba asesinando a su marido. Si bien podemos encuadrar esta nueva producción en el marco de la movida, lo cierto es que proporciona nuevas opciones a su creador, quien comienza a entender hasta qué punto será beneficioso para él controlar todas las facetas de la producción. «En el mundo del cine –aclara–, la profesión me veía como una *petarda*. Realmente no empezaron a considerarme director hasta que en el 84 rodé mi cuarta película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* La película narra las tribulaciones de un ama de casa, de clase social baja. El hecho de que no fuera indiferente a la realidad social influyó en que me miraran con otros ojos, algo tipo: 'Bueno, además

de moderno, parece que tiene corazón'. De todos modos en los años de lo que se ha dado en llamar movida cambiaron muchas cosas, pero no le afectó al cine que se hacía. Revolucionaron todo lo que se podía llevar a cabo en poco tiempo y casi sin dinero. Y hacer una película, incluso con *no–budget*, sin presupuesto, como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* siempre es caro y necesitas la colaboración de un montón de gente»[5]. La gran paradoja quizá sea que la expresión de un fenómeno abierto a la improvisación y el diletantismo –la movida– condujo a Almodóvar hacia algo tan sometido a calendarios y reglas como el establecimiento de una compañía productora, El Deseo, muy eficazmente coordinada por su hermano Agustín.

Sospecho que, como casi todo creador con una personalidad acusada, Almodóvar se ciñe a un estilo reconocible. Como antes dijimos, ese estilo identifica los márgenes de la movida, aun a pesar de los cambios de registro y de los ingredientes volcados al repertorio que el cineasta maneja en la escritura de guiones. Con una especie de pudor, sus atrevimientos han ido atenuandose, al igual que ha sucedido con la obra de otros artistas coetáneos. Quizá no huelgue recordar que un grupo musical como Radio Futura, en su origen muy transgresor, fue derivando hacia un estilo *pop* que prescindía de provocaciones, conforme a un gusto mayoritario. Esto es algo que se advierte en la mudanza que va desde el disco que titularon *Música moderna* (Hispavox, 1980) hasta ese gran éxito de ventas que fue *Semilla negra* (Ariola, 1984), y que ya incluía elementos de inspiración iberoamericana. Algo semejante cabría decir de intérpretes como Alaska, Teo Cardalda o Bernardo Bonezzi.

En este sentido, la madurez de Almodóvar es un proceso que afecta a otros partícipes de la Nueva Ola, si bien en su caso se publicitó en un grado mayor. *Matador* (1986) nos da el modelo de este periodo de madurez narrativa, que avanza hasta *Hable con ella* sin perder sus constituyentes iconográficos. De hecho, ya en el plano argumental, ambas producciones tienen bastante en común –los toros, la pasión desbocada, la muerte–, y su propio realizador, a la hora de presentar recientemente esa nueva entrega, reconoció dicha consanguinidad. Un parentesco que, si afinamos el análisis, viene a demostrar cuál ha sido el anclaje de la movida en su cine. Como es lógico, nuestro asedio sólo será válido si reconocemos en esta última un puñado de tendencias más o menos abarcables, y no sólo un ambiente social que se fue definiendo entre 1978 y 1985. En esto, por cierto, conviene recordar definiciones tan desdeñosas como aquella que trazó Manuel Vicent: «Cua-

[5] Rafa Cervera, *Alaska y otras historias de la movida,* Plaza & Janés, 2002, p. 22.

tro camiseros, un concejal de cultura, tres cantineros y cinco libélulas han urdido una pequeña fiesta, pero esta movida que sólo deja con la boca abierta a los paletos no es sino otra mala imitación de una pequeña nube de moscardas»[6].

Espejismo para unos y corriente articulada para otros, lo cierto es que la movida obtuvo el beneficio de la popularidad mediática, y eso contribuyó a fijar su estereotipo. Por ejemplo, cuando *La ley del deseo* (1987) fue exhibida en los festivales de Cannes, Miami, Montreal y Buenos Aires, ese movimiento madrileño era un fenómeno ampliamente difundido, y el protagonismo cultural de la ciudad había sido reiterado por revistas como *Newsweek* y *Rolling Stone*, y también por periódicos como *Libération* y *Le Monde*. Ni que decir tiene que Almodóvar supo capitalizar ese efecto, principalmente en Francia, donde aún hoy continúa siendo un cineasta de gran repercusión. En cierto modo, el realizador pasó a convertirse en el máximo exponente de la vanguardia española, aunando ingredientes castizos y señas de modernidad. Una mezcla peculiar, fascinadora para la audiencia internacional, y desde luego, muy rentable para la compañía El Deseo si nos atenemos a la repercusión comercial de títulos como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993) y *Todo sobre mi madre* (1999).

Al hilo de la filmografía almodovariana, he mencionado repetidamente la permanencia de ciertos elementos de la movida, más allá del periodo durante el cual estuvieron de moda entre una minoría influyente. A modo de conclusión, elegiré un título donde tales ingredientes se conjugan con peculiar fortuna, no ya por la calidad del producto, sino porque éste abunda en simetrías con aquella presencia moderna de Madrid. Me refiero a *Trailer para amantes de lo prohibido*, un filme de Almodóvar estrenado por Televisión Española el 23 de febrero de 1985, y proyectado en público el 22 de abril de 1992, en el pabellón abierto por la comunidad madrileña en la Expo-92. Además de figurar en su reparto Bibi Andersen y Paco Poch, la película cuenta en su ficha técnica con el equipo del programa *La edad de oro*. A ello añadiré el juego propuesto por la trama: un trailer –esto es, un método promocional– que acaba adquiriendo personalidad propia al reinterpretar sin complejos el planteamiento de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Acaso el pastiche y la reinterpretación sean, justamente, las claves que mejor explican el mundo del cineasta manchego y, por simpatía, el itinerario de aquel Madrid ecléctico y bohemio.

[6] *El País*, 17–IX–1985, citado en J.L. Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña,* Árdora, 1991, p. 76.



«El Barón Braün Systan» (1984), de Manuel Garcés Gil

La movida no existe

Pedro Almodóvar

Como cualquier novedad social, también la movida está llena de tendencias encontradas y se presta a muy diversos abordajes. Quien mejor ha expresado el impulso de esta corriente, no colmado por las definiciones periodísticas, ha sido Pedro Almodóvar. El cineasta es asimismo un ejemplo de coherencia en el plano de los contenidos y de la estética, claramente identificables con aquel proceso colectivo. Sin embargo, lo forzado de la etiqueta, mucho más creíble desde la nostalgia, es visto con frialdad por los protagonistas de aquel desahogo sociocultural de la transición. «La movida –observa el director– sirve y no sirve como término. No representa ningún valor. Si uno tiene buena intención sabe que se refiere a los años que van del 78 al 83. Lo cierto es que nadie ha aceptado ese término, sobre todo los que se supone que formamos parte de ello. Hablar de la movida es dar entidad a algo que tiene mil cabezas y mil formas. No hay tampoco una ideología política, más bien al contrario. No es un movimiento, y además no hay interés en que lo sea. Como siempre, el término se acuña en el momento en que esos años han pasado, con lo cual te resulta todavía más anacrónico»[1]. Pese al entusiasmo posterior por lo que significó la movida, Almodóvar rebaja el orgullo de la propuesta: «No éramos ni una generación, ni un movimiento artístico ni un grupo con una ideología concreta. Éramos simplemente un montón de gente que coincidimos en uno de los momentos más explosivos del país, y de Madrid en particular. Ese momento se materializa bajo el gobierno de UCD, no bajo el gobierno del PSOE, aunque los socialistas intentaron capitalizarlo a toda costa, y lo consiguieron entre el 84 y el 86, cuando lo único que quedaba eran los restos del naufragio»[2].

Dejando a un lado ese escepticismo, y aun cuando su filmografía ha ido moderando las audacias de primera hora, es cierto que el repertorio de

[1] J. L. Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Árdora, 1991, pp. 211-212.

[2] Entrevista a Pedro Almodóvar en Rafa Cervera, *Alaska y otras historias de la movida*, Plaza & Janés, 2002, p. 14.

Almodóvar todavía se agrupa en torno a los motivos centrales que él aportó a la movida. De ahí que en las declaraciones que contienen estas páginas, y cuya fecha corresponde al 12 de marzo de 2002, el cineasta vincule a ese repertorio el discurso expuesto en su última obra, presentada a la prensa ese mismo día. G.U.P.

Materias comunes

A decir verdad, no soy muy consciente de la posible relación existente entre *Hable con ella* (2001) y las producciones incluidas en mi primera etapa como realizador, caso de *Laberinto de pasiones* (1982) o de *La ley del deseo* (1986). Cabría aducir que en este nuevo filme resume ese trayecto la presencia –más o menos breve– de actores que ya han intervenido en mis anteriores proyectos, caso de Marisa Paredes, Cecilia Roth, Loles León, Chus Lampreave o José Sancho, entre otros. Sin embargo, prefiero negar ese argumento, pues no se trata de *cameos* –o apariciones fugaces de gente famosa, que es además amiga del director– sino de actuaciones profesionales, destinadas a dar entidad a los personajes, por pequeños que éstos parezcan. Intérpretes como Chus o Loles tienen que defender sus secuencias, y éstas no funcionarían sin el talento que ellas aportan. Por otro lado, tampoco sabría señalar un largometraje mío al que pueda emparentar con esta última producción. En buena medida, todas mis películas se relacionan, aunque también van verificando cambios. Por poner un caso, tengo la sensación de que *Todo sobre mi madre* (1999) pertenece a una especie de trilogía –urdida sin haberlo planificado de forma consciente–, de la que también forman parte *La flor de mi secreto* (1995) y *Carne trémula* (1997), que son películas más serias, pausadas, donde la emoción es lo que importa, los sentimientos son los que tiran de la trama y el humor queda en segundo plano. Es verdad que también aquí aparecen figuras recurrentes en mi filmografía –hay, por ejemplo, una portera, interpretada por Chus Lampreave–, pero eso no me lleva a establecer vínculos muy estrechos, pues aún carezco de la distancia necesaria para observar mi cine en perspectiva. Cada título es independiente y corresponde a una época distinta. Acaso, si tuviera que fijar una relación, la establecería entre *Hable con ella* y *Matador* (1985), pues en ambas se aborda el universo taurino. Imagino, sin embargo, que existen hilos comunes que vienen a ligar todas estas películas. Al fin y al cabo, son hijas del mismo padre.

Ambivalencia moral y castigo

Además de en la tauromaquia, *Matador* y *Hable con ella* coinciden en otro ingrediente: los lazos que ligan el sexo y la muerte[3]. Señalo esta confluencia como una de las motivaciones de mi nueva producción. Para explicarlo con más detalle, voy a relatar los primeros pasos de su proceso creativo. A mi vuelta de Los Ángeles, ya tenía muchos apuntes sobre esta última historia, y entre ellos, destacaban dos ideas: la de un hombre a quien se le escapan las lágrimas porque acaba de darse de bruces con un momento de extraordinaria belleza –en determinados casos, ésta puede tener algo de horroroso–; y la de una mujer que despierta tras largos años en estado vegetativo. Ya había leído varios recortes de prensa en torno a esta cuestión. En concreto, conocía el caso de una norteamericana que había resucitado de un coma que se prolongó dieciséis años, tiempo suficiente como para que la ciencia hubiera negado cualquier posibilidad curativa. Asimismo, descubrí cómo el guardián nocturno de una morgue rumana, impulsado probablemente por la soledad, se sintió atraído por una joven muerta. Al fin, el joven cedió al impulso de sus deseos y violó a la difunta. Lo singular del asunto es que ella, en realidad, sufría catalepsia, y despertó a la vida tras el acoso. Por tanto, era ésta uno de esas ocasiones en que la muerte aparece interpretándose a sí misma, pero después se va.

La familia de la resucitada mostró su agradecimiento al violador, e incluso le buscó un abogado. En ello se advierte cómo los actos humanos tienen lecturas a veces paradójicas: un delito muy grave sirve para salvar una vida, y es interpretado como un acto benéfico. La tragedia de una persona se torna felicidad para otra. Como es comprensible, a mí me interesaba este dilema, encarnado en la figura de Benigno, el protagonista de *Hable con ella*. Es probable que un psiquiatra lo diagnosticara como un psicópata, pero yo no he querido juzgar sus acciones sino explicarlas. Benigno es coherente, aunque vive en otro mundo. Desde ese mundo paralelo, expresa su amor por Alicia, una joven en coma a quien él cuida en el hospital donde trabaja como enfermero. Al fin, Benigno va a desaparecer durante una tormenta que le suena a música celestial –Alicia fue arrollada por un coche en un día tormentoso–. Para él, esa tormenta significa la muerte; para nosotros, una búsqueda misteriosa en un lugar oscuro y desconocido.

[3] Entrevistado acerca de *Matador*, Almodóvar confirmó esta línea argumental. «Desde luego –señaló el director–, Georges Bataille estaba presente. Cuando terminé el guión me di cuenta de que el único modo de que pudiera aceptar la muerte sería haciéndola partícipe del placer. Dominarla, decidir yo sobre ella, restándole iniciativa a la fatalidad» (Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Destino, 1989, citada en Antonio Holguín, *Pedro Almodóvar*, Cátedra, p. 86).

La madre

En *Hable con ella*, el personaje de Benigno ha vivido toda su vida con su madre. En realidad, toda su existencia ha transcurrido alrededor de una cama –primero ocupada por la madre, que se dejó vencer por la desidia cuando su marido la abandonó; y luego por Alicia, cuando ella quedó en estado vegetativo–. La madre de Benigno se retiró prematuramente de la vida social, y en lo sucesivo, él se dedicó a cuidarla, pendiente de ella día y noche. Desde que era niño, esa mujer se convirtió en el centro de su vida. Para mejorar sus cuidados y mantenerla bella, aprendió enfermería –de hecho, aprendió a ser el *mejor* enfermero del mundo–, *esthéticienne* e incluso peluquería. Ahora bien, como el resto de personajes, Benigno también se guarda muchos misterios. Tan sólo conozco de él las cosas que he contado.

A la hora de construir este personaje, le señalé a Javier Cámara que lo interpretase con cierto afeminamiento, en la línea de esos hombres que muestran en sus maneras una feminidad que nada tiene que ver con la homosexualidad. A Benigno tenía que notársele que en su piel las únicas huellas eran las de su madre. En definitiva, fue un niño enmadrado, y ha adquirido ese aire por el constante roce con una mujer sin la cual su vida carece de objeto[4].

Amor gay

Más allá de lo que se muestra en la película, y como consecuencia de esa soledad que es una de sus características, quizá el personaje de Benigno hubiera llegado a una nueva situación amorosa. Es posible que, ya en la cárcel, de haber aceptado un encuentro con Marco, a lo mejor hubiese podido considerarlo su novio. Son dos hombres cuyas emociones acaso hubieran llegado a expresarse en el plano físico. No es descabellado pensar que,

[4] «En efecto –aclara el realizador–, en mis películas hay muchas madres, Es el modo en que yo he visto la maternidad, sobre todo aquí en España, o sea, una madre severa, agria, que refleja todas sus frustraciones en la hija, que está amargada porque su marido la ha dejado y no hace sino castigar a la niña. Una de esas madres posibles que yo he visto, y que es una madre muy española, es esa madre que veo por la calle bregando con los niños. Por ejemplo, el niño se cae y la reacción de la madre es darle una paliza porque se ha caído. Es algo muy cruel, muy español, muy goyesco. Es una imagen muy negativa de la maternidad probablemente, pero muy real, que aparece en mis películas como algo circunstancial, pero que tiene mucho que ver con el universo que trato» (*Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*, Madrid, El País/Aguilar, 1995, p. 41).

si ese *vis-à-vis* hubiera tenido lugar, tal vez Marco se hubiera acurrucado entre los brazos de Benigno, y con ello este último no hubiese sido infiel al gran amor de su vida, que es Alicia. Pero esa posibilidad no sólo existe entre Benigno y Marco. También existe entre muchas personas que se aman de verdad y que son del mismo sexo[5].

Melodrama

En lo que se refiere a los géneros, definiría mi última película como un drama, diferenciándola así de *Todo sobre mi madre*, que más bien era una tragedia. Esta vez pretendía reflejar los momentos dolorosos con una total sobriedad, para de ese modo no rozar las cualidades típicas del melodrama. Por esta vía, resulta más fácil presentar la pasión desbocada y las lágrimas que describir unos personajes que han asumido muy bien su destino, y que por ese motivo se mantienen calmados frente a la adversidad. Dejando a un lado este tipo de recursos expositivos, hay un elemento muy difícil de mostrar, y es que a Marco, interpretado por Darío Grandinetti, un momento de belleza inesperado le hace llorar. Yo me había encontrado en esa situación: la de un hombre que llora, conmovido por algo hermoso, sin que los demás sepan por qué. Mi idea era conseguir que el público entendiera este sentimiento, y que en modo alguno lo menospreciara. Fue Cocteau, según creo, quien dijo que la belleza puede resultar dolorosa. Esa idea guía, por ejemplo, la escena en la cual Marco se emociona al escuchar cómo interpreta Caetano Veloso su versión de *Cucurrucucú Paloma*, de Tomás Méndez Sosa. Con Caetano mantengo una larga relación; ya había oído esta canción en su gira de conciertos, *Fina estampa ao vivo*, hace cinco o seis años, y tenía una gran deseo de introducirla en alguna de mis películas. Mi admiración por el intérprete y la desgarradora ternura del *Cucurrucucú* justifican esa escena tan emotiva, donde la canción forma parte activa del relato[6].

[5] En el número 17 de la revista *Shows* (Madrid, 1987, pág. 17), Almodóvar ya explicaba ese reflejo del amor *gay* en su cine: «Cuando yo hablo de una relación homosexual nunca especifico. La única diferencia es que los cuerpos son masculinos, pero las relaciones se parecen mucho. Yo he tenido ambas relaciones (...). En *La ley del deseo* hay una relación de chicos, pero no hay nada específico: los celos son los mismos, las debilidades son las mismas, el dolor es el mismo y la pasión que se siente es la misma» (Citado por Antonio Holguín: *Pedro Almodóvar,* Madrid, Cátedra, 1994, pág. 86).

[6] No es ésta la única presencia de la música popular en el cine almodovariano. En buena medida, uno de sus sellos es el empleo de boleros, coplas y otras expresiones de idéntica raigambre. Defiende el director que estas canciones son parte activa del guión y nos dicen mucho

Por otra parte, este tratamiento sentimental envuelve una narración sin duda proclive a cierta controversia. No obstante, no sufro temor alguno en cuanto al modo en que será recibida la película, y tampoco presto mucho atención a ese asunto. Siempre confío en la inteligencia y en la sensibilidad de los espectadores. Además, nunca he sido políticamente correcto y, según yo lo veo, ningún creador debiera serlo.

Hombres y mujeres

Mucho se ha hablado en torno a mi preferencia por los personajes femeninos y acerca de su hegemonía en mis películas. En buena medida, son los periodistas quienes diseñan y consolidan los tópicos, y a mí me atañe el que me presenta como un director de actrices, muy afín a ese universo femenil. Al destacar esa preferencia, se me ha llegado incluso a comparar con Cukor. Como es obvio, no entro en el elogio, pero sí quiero matizar mi compromiso con las figuras de uno u otro género. Claro que he tenido la suerte de contar con actrices maravillosas para ser dirigidas por mí, y ello se adivina desde el inicio de mi carrera, a través de títulos como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983). Pero a partir de ese dato –he diseñado más papeles femeninos que masculinos– no ha de inferirse que cuanto yo escriba deba estar representado por actrices. Como cineasta, es verdad que elaboro producciones en las que aparece un gran número de chicas, pero en otras el peso de la historia recae sobre las figuras masculinas. Tal es el caso de *Hable con ella*, cuyos protagonistas son dos hombres, interpretados espléndidamente por Javier Cámara y Darío Grandinetti. Y en todo caso, no es mi primer largometraje cuyos personajes principales son masculinos. Éstos eran quienes determinaban la acción de filmes como *Matador* (1985), *La ley del deseo* (1986) –donde incluso la «chica» (Carmen Maura) era un hombre– y *Carne trémula* (1997). Así, pues, todo depende de las exigencias narrativas de cada historia.

de los personajes. Entre los ejemplos a mencionar, figuran «Encadenados», de Lucho Gatica y Carlos Arturo Eritz, que sonaba en *Entre tinieblas;* «La bien pagá», de Perelló y Mostazo, cantada por Miguel de Molina en la banda sonora de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?;* y «Lo dudo», interpretada por Los Panchos, y «Déjame recordar», de Bola de Nieve, ambas en *La ley del deseo.*

Imaginería religiosa

Si bien no me siento católico, es indiscutible que la religión está presente en mi vida, y ello se refleja, de un modo u otro, en mis películas –*Entre tinieblas*, *Matador*, *La ley del deseo*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*...–. La más reciente de todas ellas no es una excepción. Cierto es que, pese a mi educación católica, no soy creyente, pero aclararé algo: creo firmemente en los seres humanos cuando ayudan a sus semejantes. Sin duda, ese valor ético me causa una honda emoción e incluso un sentimiento de piedad. Algo de esto hay en *Hable con ella*, sobre todo en esos cuerpos en letargo –los de Alicia y la torera Lydia, novia de Marco–, cuya completa dependencia se refleja en el hecho de que han de ser minuciosamente cuidados las veinticuatro horas del día.

Por otro lado, el agnosticismo no significa un total rechazo de la espiritualidad. Es más, yo creo en el espíritu y a veces incluso le he rezado a ese mismo Dios en el que descreo. También creo en esa huella que deja el ser humano más allá de la muerte. Pero –insisto en ello– no creo en el Dios que trataron de inculcar en mi ánimo los salesianos.

España es un país católico pero idólatra, y en ello estriba uno de sus atractivos. Naturalmente, me gusta esa idolatría y participo de ella. No es difícil comprobar la forma tan peculiar en que los católicos españoles ponen en práctica su fe. Por ejemplo, su relación con los santos es mucho más intensa en la costumbre que aquella que puedan sostener con el propio Dios.

El éxito y sus titulares

La prensa tiende a recordar el éxito de mi anterior película, *Todo sobre mi madre* (1999), planteando el Oscar que ésta recibió como un reto a superar por mí. Sin embargo, yo no lo he tenido en cuenta a la hora de afrontar esta nueva filmación. En todo caso, lo he tenido presente para ignorarlo. Es más: para quien la vea con inocencia, *Hable con ella* es una demostración de independencia y libertad. Un Oscar no debe ser lo que determine la carrera de un director, y probablemente por eso mismo he elegido para este proyecto el contenido más inesperado. A mi regreso de Los Ángeles, supe que debía reanudar mi carrera en el mismo punto donde la había dejado antes de la campaña promocional de *Todo sobre mi madre*. No hay duda de que un reconocimiento semejante me ha presionado desde el punto de vista

creativo[7], pero el miedo ya pasó y, por suerte, los espectadores no comparan aquella película con esta última.

En todo caso, aunque tal vez resulte muy folclórico decir algo así, quiero insistir en que aquel Oscar lo gané para España. Llegó un momento en que era tan evidente e intenso ese deseo compartido que deseé más que nunca el premio. Incluso recé a un Dios en quien no creo para que me diesen aquel Oscar y yo se lo pudiera dedicar a los españoles. Pero la película ya estaba hecha y las votaciones de la Academia no se asemejan a una competición deportiva.

Cine dentro del cine

Hable con ella recoge un sentimiento vinculado a la oralidad y a la alegría de narrar. El personaje principal, Benigno, dirige su narración a una persona silente, incapaz de escucharle, y ese monólogo se torna una eficaz forma de diálogo. De ahí que, recurriendo al cine como forma de conversación, también yo narre unidades diversas que al fin entroncan con la historia principal. No se trata de un pastiche ni de un *collage*. Es, ni más ni menos, una narración construida por unidades independientes –dos piezas coreográficas de Pina Bausch más una película muda–, ligadas por esa misma celebración del acto narrativo.

Las películas que veo se convierten en parte de mi experiencia, y las utilizo como tal. En ese recurso no hay intención de homenajear a sus autores, ni de imitarles. Son elementos que se integran en el guión como uno más de sus ingredientes. Por ejemplo, en *Tacones lejanos* (1991), Victoria Abril le gritaba a su madre, Marisa Paredes, una escena de *Sonata de otoño* (1978), de Bergman, para explicar el amor y el odio que sentía hacia ella, un amor y un odio tales que incluso la habían impulsado a matar. En *Matador* los protagonistas entran precipitadamente en un cine (ella huyendo de él) donde se proyecta *Duelo al sol* (1946), de King Vidor. En la pantalla pueden ver el que será su propio final. En *Carne trémula*, cuando Liberto

[7] Ya en 1983 Almodóvar hacía referencia a la difusión popular como uno de los encantos de la actividad creativa. «A mí lo que no me gusta –aclaraba– es el término *movida*, que me parece muy hortera. (...) En Madrid están pasando cosas muy importantes; por ejemplo, ahora diseñas un modelo y no eres diseñador y al día siguiente haces una fiesta en un club para presentarlo y se llena. Las posibilidades de expresarse en muchos campos antes ni se soñaban y ahora son mayores. Antes hacías algo y te lo comías en casita, y si tenías novio le dabas la tabarra; ahora el novio se ha sustituido por la multitud» (*Dunia*, 16 de octubre de 1983, citado en Mª Antonia García de León y Teresa Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí. Sociología y crítica cinematográficas*, Diputación de Ciudad Real,1989, pp. 55-56).

Rabal y Francesca Neri se pelean, en la televisión emiten *Ensayo de un crimen* (1955). La película de Buñuel da título al capítulo de *Carne trémula*. Y sus imágenes anticipan dos elementos que después aparecerán en la mía, un hombre sin piernas (el personaje de Javier Bardem acaba después de esa escena en una silla de ruedas; en *Ensayo de un crimen* era un maniquí al que se le desprendía una pierna) y el fuego que atrapa al personaje de Ángela Molina cuando Liberto rompe con ella (en *Ensayo...* era el horno en el que Archibaldo de la Cruz quemaba un maniquí idéntico al personaje que interpretaba Miroslava Stern. Casualmente, años después la actriz murió en la realidad dentro de un coche ardiendo)[8].

Lo mismo cabe señalar acerca de mi más reciente filme. Mediada la acción de *Hable con ella*, el personaje de Benigno, aprovecha una tarde libre para ver en la Filmoteca una película muda, *Amante menguante*, supuestamente rodada en 1924. Siete minutos de ese filme son mostrados al espectador. Mediante ese recurso, la historia del enfermero se solapa con la de esta proyección.

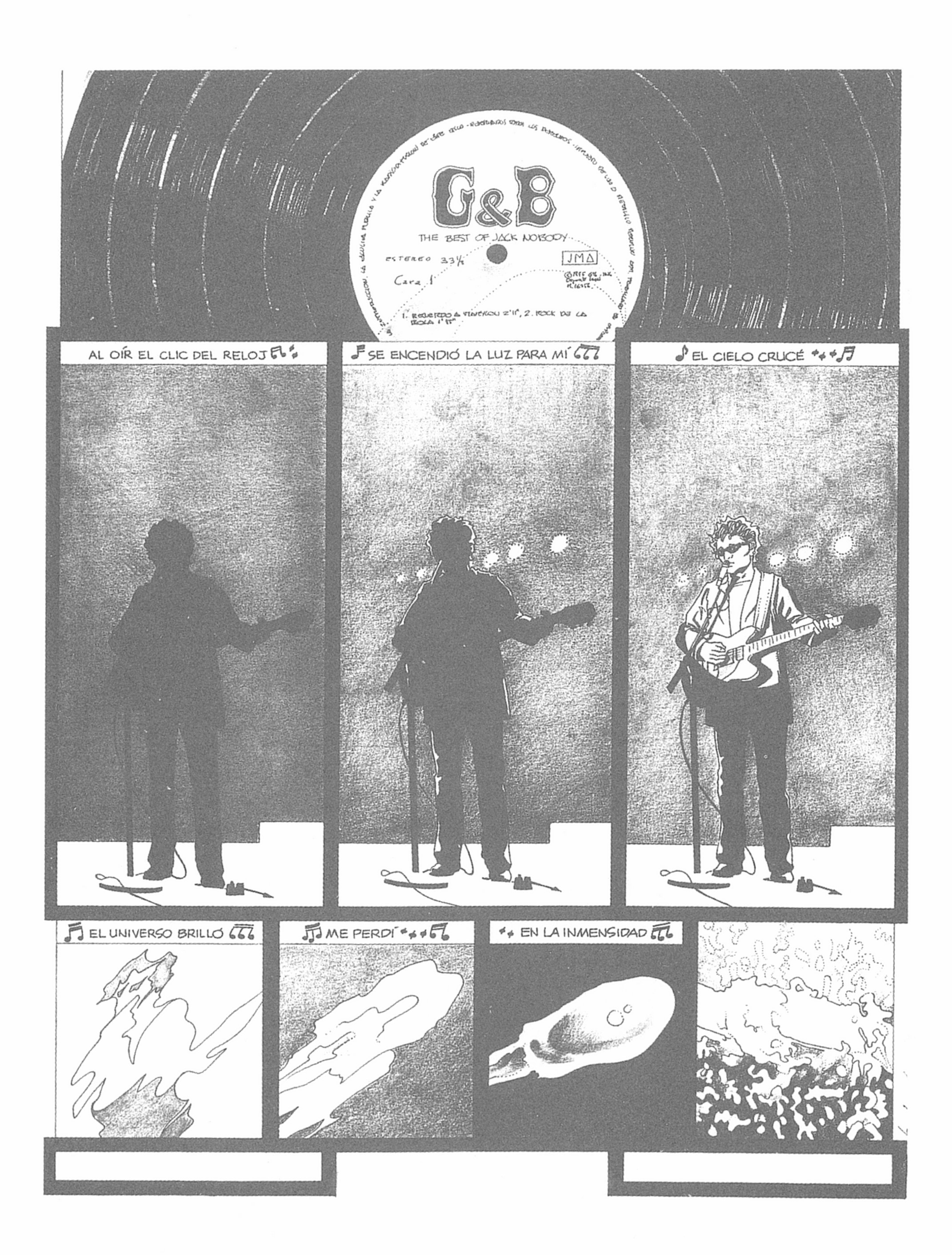
Cuando Alicia y Benigno se han encontrado por primera y única vez, ella le confiesa que es bailarina y que ha descubierto el cine mudo. Él no es bailarín ni sabe lo que es el cine mudo, pero cuando Alicia entra en coma, decide ocupar su lugar y asumir sus preferencias. Por eso empieza a ir al teatro y a ver películas que luego le explicará a ella, mientras permanece sumida en ese letargo. Cuando Benigno cuenta a Alicia que la historia de *Amante menguante* le ha perturbado, empleo el *flash-back* de la proyección a modo de tapadera. Mi intención es que la audiencia no vea lo que en realidad ocurre en la habitación del hospital. Simpatizo con el protagonista y no deseaba mostrarlo cediendo a sus impulsos. Por eso explico al personaje a través de una película muda, fiel en su planificación a las formas de la época, e interpretada de acuerdo con el código expresionista por Fele Martínez y Paz Vega.

[8] Como generalmente ocurre en las presentaciones de sus largometrajes a la prensa, Almodóvar acierta a ofrecer impresiones afinadas pero generales. Quizá por ese motivo, en su dinámica publicitaria, el realizador ha descubierto una fórmula conveniente para enriquecer el testimonio oral: la *autoentrevista,* que suele facilitar por escrito a los medios de comunicación y que a veces menciona e incluso lee durante ese tipo de comparecencias. Este fue uno de esos casos. Por ello, el presente párrafo incorpora argumentos extraídos de uno de esos monólogos.

un film de ALMODOVAR
tacones lejanos

Laberinto de Pasiones

PUNTOS DE VISTA



«Rock de la bola» (1984), de Joan Mundet

La desabrida

Gonzalo Rojas

A veces me gustaban pavorosamente las feas

Volviendo al barranco de la repetición que viene a rematar
en la misma calle corta [septiembre número
125, wrong number],
                                        parco y
más parco, al mismo historial
clínico y largartijo de la mismísima posesa, no
todo era tan depre, su ánima
era depre, la perversidad
de su pescuezo pisoteado era depre, la tábula
rasa de sus pezones era depre, pero no
la armazón fragante del pelo
pintado, ni sigiloso
el pelo otro de los tactos, ni el
arponazo diamantino pese a la Arruga
y a los estragos de la Arruga, ni mucho menos la altivez
del hueso hermoso.
                                        Marcial
el de los epigramas le hubiera corregido
la nariz pero a mí esa nariz
de romana imperial me fascinaba
¿qué quiere usted?, no
por el cartílago menesteroso de oler
Mundo, no, ella no era Mundo, ni veía
ni leía Mundo viajara lo que viajara, ni
para qué decir libro de leer, salvo
eso sí la tele de 8 a 9, la serial
después de la oficina, los pies
vulgares encaramados en la cretona

desteñida del sofá, además quién
era ese quién, el Marcial ése, clásico de qué,
¡el día que lo sepa!
¡por internet el día que lo sepa!
Sé que no debo, sé
que no debo saber nada, que ese colchón
anancástico en el que duerme no se lo compré yo ni
nada, que llegó ahí solo, que
subió solo por la escalera crujidora, que
las joyas, los aretes, los perfumes de París y
no París, los zapatos espléndidos, esos trajes
de estación cortados a su medida
cicatera y bulímica, los
espejos irascibles, la música,
ese equipo para oír a Brahms, todo eso
llegó solo a los escondrijos
de esos closets, los retratos,
incluyendo el de mi madre,
Dios mío, incluyendo el de mi madre

¡y ahí anda fría la culebra!

Dos figuras de mujer: la cuentamundo
y esta otra: la sacacuentas. Tiro
a encender la yegua en la última: yerro, la
sacacuentas no es buena yegua, ahí mismo
está el caso: lo camufló todo, lo urdió todo la tamizada,
inventó el suicidio, sollozó,
y ahí anda la culebra,
me consta que ahí anda la culebra.

A veces habla de amor, transa, el pacto
incluye Banco, casa, comercio
a escala de negocio
alto. No entra la imaginación, ¡fuera la
imaginación!, nada, nada de libros
arcaicos, murió el libro.

Viajes y más viajes. Dijo que no
pero sí. Viajes y más viajes.
Compró cachivaches. Fotos y
más fotos. Subió a la Acrópolis, casi
subió a la Acrópolis. Pero
no vio a Píndaro.

Eso es más difícil, podrá abusiva
colgar la imagen de mi madre
en esa cueva de la parentela,
besarla, esculpirla
con el asco de su flema:
tabaco y enfisema, podrá igual
disparar el cuchillo contra la mía foto grande
en ese clavo de la pared
con mar y roquerío al fondo, la ventolera
de la Eternidad, podrá, podrá
pero qué hago Teresa mía de Ávila ahí
colgando clavo ardiendo,
la pregunta misma es clavo ardiendo.

Fiera venganza la del tiempo como dice el tango: 55
no es buena edad, son meses de horror
de mujer de horror, las moscas
se han encargado de lo vivido y
lo podrido. Fiera
venganza la del tiempo.

Dos aromas de mujer: la cuentamundo
y la sacacuentas. –*Nemo te condemnavit, mulier*?
–*Nemo, Domine*.
–Ni yo tampoco te condenaré.
Percanta, mi percanta.

Hablé con Matta, anoche hablé con Matta en
etrusco, [Tarquinia
adentro], no hay culpa me dijo, lo endógeno

y lo reactivo son lo mismo, el cuerpo
que tengo y el otro cuerpo que soy,
lo que hay más bien
insistió es una italiana triste
que iba para Beatrice y se torció
por lo que haya sido, se arrugó
por dentro, lárgala, la
torcedura es irremediable, diagnóstico:
desabrimiento intrínseco. Nerval
vio el sol de la Melancolía, esto
no es Melancolía, no corre aquí:
hiede.

Tiempo que no la veo, cómo es que se llamaba
esa loca, perdí contacto angélico y
electrónico, claro
recuerdo el número
125 de la calle corta con esa perra
que ladraba y ladraba, unos visillos, unos
autos, unos aviones a chorro en Jerusalén
allá por el 2002 y esa vez que meó en Cafarnaún
a todo sol ¡habráse visto encima
de esos peñascos sagrados!
¡La pinta! Pensar
que las santas mujeres lavaron el bellísimo
cuerpo del Ensangrentado, y ella ahí mea
que mea flaca, fea, feroz,
encima del mismo Dios.

Arlt y el fundamento de la imaginación novelesca

Analía Capdevila

Para quienes estén familiarizados, a propósito de Roberto Arlt, con una imagen de escritor «impulsivo» y «espontáneo», apremiado por una urgencia expresiva, esto es, por una voluntad de querer decir que se le impone antes que cualquier instancia de especulación, es difícil imaginarlo abocado a un pensamiento riguroso sobre cuestiones teórico-literarias. ¿Arlt teórico de la novela? ¿Arlt capaz de elaborar una reflexión «seria», coherente y autosuficiente, sobre el objeto y los resultados de su práctica como novelista? Basta revisar con atención algunas de las afirmaciones expuestas en sus aguafuertes porteñas –en particular, las de tema literario–, en los prólogos de algunas de sus obras, en su correspondencia y en algunos reportajes para notar hasta qué punto Arlt estaba al tanto de cuestiones teóricas, por lo menos en materia de novela. A tal punto que si se leen con atención es posible derivar de ellas el esbozo de una poética del género, en la cual Arlt presenta con rigor temas de diverso orden e interés: desde una consideración sobre el problema de la lengua nacional y una noción particular de estilo, hasta el tratamiento de aspectos un poco más complejos, como el de su particular modo de concebir la invención novelesca, del que se desprende una teoría del personaje y una «economía» de la escritura novelesca –aspectos estos tres últimos que se tratarán en este artículo–. Todo en el marco del problema del realismo literario y su relación con la modernidad y siempre en el estilo inconfundible de Arlt, atrapado por momentos en un «frenesí expositivo» que es el verdadero motor de su prosa.

La invención novelesca

¿Cómo y dónde se funda para Arlt la escritura de la novela? En las aguafuertes porteñas «Ventanas iluminadas» y «El placer de vagabundear» es posible encontrar una probable respuesta a esta pregunta a partir de la cual se podría especificar cierta lógica de la invención válida para su escritura novelesca[1].

[1] *«Ventanas iluminadas» salió el 19 de septiembre de 1928 y el «El placer de vagabundear» el 20 de septiembre de 1928, las dos en el diario* El Mundo. *Fueron recogidas en* Obras Completas. *Tomo 2; Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980.*

En principio, la creación para Arlt surge de la relación entre el vagabundear y el soñar despierto. Dos acciones, o mejor, dos atributos que unidos determinan una perspectiva específica, que es la del novelista. «¡Qué grandes, qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras!... El profeta, ante el espectáculo, se indigna. El sociólogo construye indigesta teorías. El papanatas no ve nada y el vagabundo se regocija. Entendámonos. Se regocija ante la diversidad de tipos humanos. Sobre cada uno se puede construir un mundo. Los que llevan escrito en la frente lo que piensan, como aquellos que son más cerrados que adoquines, muestran su pequeño secreto... el secreto que los mueve a través de la vida como fantoches». Se trata del poder de la calle, tematizado en sus novelas, y que Arlt concibe en términos pictóricos como un «escaparate», como un «escenario grotesco y espantoso» donde, como en los dibujos de Goya, «los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal». La escuela de la calle contra la escuela de los libros. De allí la utilidad para el novelista de darse «unos baños de multitud y de callejeo».

En «Ventanas iluminadas» el novelista reflexiona sobre la fuente de invención de las historias: los argumentos se encuentran en la realidad, pero no en lo que se presenta como real efectivamente ocurrido, sino en lo imaginado a partir de lo real. Como si siempre hubiera una realidad virtual, detrás de las ventanas iluminadas a las tres de la mañana se esconde una (posible) historia rara, «una historia que no hubiera despreciado Villiers de L'Isle Adam o Barbey de Aurevilly o el barbudo de Horacio Quiroga» o también, «no me extrañaría que don Gómez de la Serna hubiera utilizado este argumento para una de sus geniales greguerías». Lo curioso: un rectángulo amarillo en el cubo negro de la noche invoca a lo posible: «¿Qué es lo que ocurre allí? ¿Cuántos crímenes se hubieran evitado si en ese momento en que la ventana se ilumina, hubiera subido a espiar a un hombre? ¿Quiénes están allí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar?» [...]. «Si se pudiera escribir todo lo que se oculta tras de tus vidrios biselados o rotos, se escribiría el más angustioso poema que conoce la humanidad. Inventores, rateros, poetas, jugadores, moribundos, triunfadores, que no pueden dormir de alegría. Cada ventana iluminada en la noche crecida, es una historia que aún no se ha escrito»[2].

[2] *El democratismo, propio de la novela moderna, rige la creación de ese universo novelesco de Arlt: todo puede ser novelado. La simpatía, esto es, la disposición afectiva hacia los seres*

En suma: en el ver, que no es estrictamente el mirar, porque involucra también a la imaginación, y en el vagabundear, que es desplazamiento en el espacio –los desplazamientos de todo tipo proliferan en las novelas de Arlt: viajes en tren o en tranvía, caminatas y paseos, y también lo que se llama «el viaje inmóvil»: con la imaginación, con la fantasía, los personajes de Arlt se desplazan en el tiempo (fantasías futuristas) o en el espacio (al desierto, al campo)– se fundamenta la invención novelesca. De allí que el vagabundear sea también «soñar despierto» en el ámbito de la ciudad, más precisamente en el de la calle, único propicio para la invención. En eso consiste la sobrevaloración de la experiencia que le atribuyen tantos escritores contemporáneos. La distinción entre «ver» y «mirar», entonces, sirve para especificar lo que podría llamarse una lógica de la visión como el mirar alucinado por la imaginación, que es capaz de crear un mundo[3]. Y el mundo, con su propia legalidad, es lo que distingue a un novelista de otro.

Las fuerzas de la escritura

Al mismo tiempo que da pruebas de una percepción muy particular acerca de la economía de la obra literaria, Arlt trata el tema de la sugestión novelesca, en particular el del poder de sugestión del personaje y su perduración en la memoria del lector, en las aguafuertes «Unas partículas de aserrín...», «Esos tres gestos» o «Un cuidador de locos se ahorcó en el Hospicio de las Mercedes», en las que el narrador y cronista se mostrará interesado por personajes cuyas vidas, por transgredir algún tipo de límite, habitan en el exceso –que para Arlt siempre trasciende lo convencional–[4].

En «Unas partículas de aserrín...», por ejemplo, un hecho criminal ha sido cometido en uno de los pueblos de las cercanías del Tigre; un hecho fuera de la ley que se caracteriza por el ensañamiento de su autor, Zvetcoff,

del mundo, que Arlt concibe desde la sinceridad, y que es querer decirlo todo, lo malo y lo bueno, lo lindo y lo feo de todos y cada uno, está reñida con el intelectualismo.

[3] *Noé Jitrik ha señalado en* El juguete rabioso *de qué modo la observación es el desencadenante de la escritura, particularmente la que surge de una mirada que ocurre en el transcurso de un desplazamiento físico por el espacio. El «caminar», «ver», «pensar» (y/o «imaginar») y luego «escribir» son los verbos a partir de los cuales hay que definir el proyecto escriturario de Arlt. En Noé Jitrik, «Entre el dinero y el ser», en* La memoria compartida, *Buenos Aires, CEDAL, 1987.*

[4] *«Unas partículas de aserrín...» apareció en* El Mundo, *el 23 de junio de 1929 y «Esos tres gestos» el 6 de diciembre de 1929. Ambas fueron recopiladas por Daniel Scroggins* en Las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt, *Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1981. «Un cuidador de locos se ahorcó en el Hospicio de las Mercedes» fue publicada en el mismo diario el 4 de julio de 1928 y aparece reproducida en la antología* Aguafuertes porteñas. Roberto Arlt, *Buenos Aires, Corregidor, 1995.*

un búlgaro que mató a su compañero de pieza cercenándole lentamente la cabeza con un cortaplumas, después de desmayarlo a golpes de palo. «Cuando estamos en presencia de tales monstruosidades –dice Arlt–, nos imaginamos que el delincuente debe forzosamente tener una fealdad que esté de acuerdo con la de su crimen; pero éste es un error de perspectiva. Yo he visto a Zvetcoff... Además conozco interesantes detalles de su vida privada». De la narración del hecho, Arlt destaca lo siguiente: «Cometió el delito a las diez de la noche. Al otro día, a las seis de la mañana, entraba a trabajar en las obras del subterráneo Lacroze. Y así, hasta que lo detuvieron». Unido a su salvajismo y a su crueldad, ese detalle lo vuelve un ser excepcional, un personaje de novela. «De todas las cosas siempre nos hemos formado una idea falsa y convencional. Por ejemplo, los criminales deben ser, forzosamente, seres disolutos, canallas, en fin, llevar a cuestas toda clase de vicios. Pero he aquí que *este* delincuente contradice la teoría» (cursiva mía). Lo excepcional, entonces, es lo que está al margen de lo previsible y es lo no previsible lo que despierta curiosidad. «Cometió el crimen, ¡y qué crimen! Y en vez de dormir veinticuatro horas continuas, al día siguiente se levantó, lavose la cara y luego fue a trabajar. Como si no hubiera sucedido nada. Y lo detuvieron mientras trabajaba. No se permitió un solo día de descanso. Pasó de la fajina cotidiana a la cárcel. Del crimen al trabajo, del trabajo al calabozo. ¿No es extraordinariamente curioso *esto*?» (cursiva mía).

Esto, para Arlt, es en principio la alianza, en la configuración del personaje, de dos atributos semánticamente alejados. Se trata de un «asesino económico», de un «criminal ahorrativo» que no abandonó sus obligaciones después de cometer el crimen. Y en ese sentido, *esto* es el disparador de una «indagación» que en manos de Arlt se convertirá en materia novelesca. «Como es natural, *lo interesante* en estos crímenes es saber si hay *un trabajo psíquico intenso* en el delincuente o no».

Lo excepcional del personaje de Zvetcoff se condensa para Arlt en otro detalle extraordinario. «Con motivo de las últimas lluvias, en el patio de la comisaría los agentes desparramaron aserrín. Cuando Zvetcoff se retiraba, para entrar a su calabozo, observé que se acercó a un felpudo metálico y se limpió prolijamente las alpargatas del poco aserrín que había quedado adherido a ellas. Con tal meticulosidad como si el calabozo donde se iba a alojar, fuera un salón de piso encerado o cubierto de ricas alfombras que él temía manchar. Este gesto, que para otro no tendría ninguna importancia, para mí abre todo un paréntesis de cavilaciones»[5]. A partir de la

[5] *Que el sentido se condensa en un detalle extraordinario es un precepto que para Arlt se desprende de la novelística de Dostoievski, tal como lo demuestra el ejemplo del incidente protagonizado por Mitia en* Los hermanos Karamazoff*: un hombre condenado a cárcel perpetua que, inverosímilmente, siente vergüenza de desvestirse porque tiene la ropa interior sucia.*

observación del novelista, que repara en el detalle curioso, la escritura –parece inferirse de las observaciones de Arlt– consistirá en la expansión (por reflexión) del posible sentido cifrado en él. La reflexión, en todos los casos, será entendida como búsqueda de las motivaciones profundas del personaje, «el secreto que no se puede nombrar», pero que es causa de búsqueda.

«Cuando el delincuente explica el crimen, éste casi no interesa. Pero cuando no lo puede explicar, el asunto es interesante». Tal la ley del interés que formula Arlt en «Esos tres gestos», donde encuentra en el triple gesto de «levantar los hombros ligeramente, mover la cabeza y enarcar una ceja» con el que responden quienes no saben cómo contestar una pregunta la expresión de la cifra: «la fuerza oculta que en el hombre aparece en un determinado momento de su vida, para impulsarlo a la realización del absurdo». El gesto remite al no saber, a la falta de motivación aparente de las acciones y recuerda «el Demonio de la Perversidad» del cuento de Edgar Poe.

La misma economía, que rige el tratamiento de la materia novelesca, se desprende del episodio, en principio un hecho policial, referido por Arlt en «Un cuidador de locos se ahorcó en el Hospicio de las Mercedes». Se trata del suicidio de Daniel Portero, soltero de 25 años de edad, que fue encontrado por un loco, ahorcado en un poste del lavadero. El episodio, «digno de la imaginación de Andreieff o Dostoievski», le parece a Arlt un episodio de novela, no tanto en lo que tiene de nota policial, sino en lo que respecta a «la otra nota», «el hecho en sí», que es lo interesante en tanto «suscitador de suposiciones». «Edgar Poe hubiera escrito un cuento admirable. El funerario Andreieff, en cambio, confeccionaría una novela taciturna, describiendo la vida interior de un hombre que, rodeado de espectros, acaba por comprender que la existencia le será imposible sobre la tierra y termina yéndose. Dostoievski, en cambio, hubiera hilado un capítulo para alguna de sus novelas dantescas; por ejemplo, lo hubiera incluido en *Los endemoniados*, lo convertiría en amigo del príncipe Stravoguin o en asociado del ingeniero Kiriloff, todos locos suicidas». Aquí, una vez más, Arlt encuentra lo extraordinario en un detalle, que se plasma en una escena –«Y lo trágico, lo espectacular, lo digno de la pluma de Andreieff, es ahora el círculo de locos en torno del ahorcado, riéndose unos, absortos otros, todos cabelludos como leones, y tirándole de las piernas para ver si el muerto se decide a caminar. Y el otro, con los ojos abiertos, mirando el vacío que ninguna hipótesis ha de llenar». Una imagen que *dará que pensar* al narrador de una hipotética novela. «¿Fue por ese camino por el que el celador se deslizó hacia el suicidio? ¿Lo sorprendería la idea dominadora alguna noche

en que se paseaba por una sala donde le hacía muecas algún idiota?, ¿o el pensamiento de matarse advino en él una mañana en que todo el Hospicio de las Mercedes, soleado y verde parece el jardín del Miedo y de la Sonrisa? Quién sabe qué fuerza extraña lo llevó hacia el palo del lavadero, de donde se ahorcó, colgándose de una soga de tender ropa». Tales los interrogantes, el paréntesis de cavilaciones que abre la escena. Junto con la imagen, eminentemente visual, las respuestas imaginadas son para Arlt la materia misma de lo novelesco, sometida, como se ve, a las dos fuerzas que gobiernan la escritura: la condensación (en un detalle) del sentido –uno entre varios que podrían ser desplegados en la escritura como posibles narrativos– y la expansión (por reflexión) de ese sentido hipotético o posible. En esta segunda instancia, ocurre muchas veces que las reflexiones del narrador o los pensamientos de los personajes redoblan la ficción en conjeturas: «y si pasara... podría pasar que...». La condición y el potencial funcionan entonces como una suerte de embragadores de la ficción, haciendo avanzar la novela[6].

El juego entre esas dos fuerzas es lo que para Arlt garantiza el efecto de fascinación en el lector, consubstancial a la ficción literaria pero no privativa de la literatura. En «Irresponsabilidad del novelista subjetivo», aguafuerte bastante posterior[7], Arlt se detiene en la escena de una película para plantear el tema de la perduración del personaje en la memoria. En «El muelle de las brumas», obra maestra de la cinematografía francesa –dice Arlt–, un cantinero malogrado en Marsella se detiene, imperecederamente, tocándose el sombrero al recibir a un extraño y exclamando «Panamá, Panamá legítimo. Lo compré en Panamá en 1906», y señala a continuación: «No dice más nada en toda la obra. Pero él queda presente con la nostalgia del trópico, en ese nebuloso rincón de agua, para toda la vida». Gracias a su sensibilidad aguda de espectador, Arlt encuentra en ese simple gesto del cantinero el motivo de la permanencia del personaje en el tiempo del recuerdo, al mismo tiempo que da pruebas de una percepción muy precisa acerca de la economía de la obra literaria. Una economía cuya eficacia parece regularse, alternativamente y según lo requiera el caso, en el ahorro o en el gasto.

[6] *En el apartado «Cómo lo hubiera descripto un escritor ruso» Arlt hace uso del pastiche y escribe tres fragmentos contando «a la manera de» Andreiev o Dostoievski «el trabajo interior» del personaje, las cavilaciones que hipotéticamente lo llevaron a cometer el suicidio. El estilo de los tres fragmentos se parece mucho al de algunos párrafos de* Los siete locos.

[7] *Publicada en* El Mundo *el 2 de octubre de 1941; recogida por Sylvia Saítta en* Roberto Arlt. Aguafuertes porteñas: cultura y política, *Losada, Buenos Aires, 1994.*

La carpeta amarilla de Juan Ramón

Jesús Marchamalo García

La tarde del 28 de julio de 1932, la joven Marga Gil Roësset, amiga de Juan Ramón Jiménez y de Zenobia Camprubí, se suicidó de un tiro en la cabeza en una localidad de las afueras de Madrid. Los motivos de su muerte, aireada en su momento por los principales diarios madrileños, permanecieron guardados en una carpeta amarilla, perdida primero, y mantenida después en secreto durante más de sesenta y cinco años.

En febrero de 1939, Juan Ramón Jiménez acaba de instalarse en un piso de alquiler de la calle Dos del Suroeste, en Miami, adonde había llegado desde La Habana, y comenzaba de nuevo a trabajar.

En ese domicilio recibió, a mediados del mes de mayo, una carta remitida desde Madrid con noticias alarmantes. Su amigo Juan Guerrero le comunicaba que, a los pocos días de entrar las tropas de Franco en la capital, su casa de la calle Padilla 38 había sido asaltada por un grupo de falangistas. Se mencionaban los nombres de Félix Ros, Carlos Martínez Barbeito y Carlos Sentís, quienes, en nombre de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, según dijeron, se habían incautado de libros, correspondencia, objetos de arte, e incluso de una máquina de escribir y un gramófono. «Se llevaron de todo, cogieron una gran alfombra donde fueron amontonando las cosas más variopintas que cargaron después en un camión». Carmen Hernández Pinzón es la representante de los herederos del poeta. «Fue una operación de pillaje en toda regla: sustrajeron objetos personales, cuadros, libros, muchísimos y, lo que más le dolió a Juan Ramón, un gran número de sus manuscritos». A partir de ahí, se desconoce el paradero de muchos de esos documentos y objetos. Parte de ellos quedaron en poder de los autores del allanamiento –algunos serían más tarde devueltos–, y el resto fueron almacenados, al parecer, en las dependencias de la propia Delegación.

Un miliciano ametrallado

Juan Ramón Jiménez había abandonado España casi recién iniciada la guerra, tras un incidente en el que había sido encañonado por un miliciano que le acusó de pertenecer a Acción Católica. Cuando horas más tarde fue

a encararse con él, con la documentación en regla que le había solicitado, le comunicaron que había muerto. Un *paco* –así se llamaba castizamente a los francotiradores fascistas que actuaban en la capital, por el sonido de los disparos de fusil– le había ametrallado desde un coche en marcha. El suceso provocó en el poeta una profunda impresión, y comprendió que estaba corriendo riesgos innecesarios en un Madrid en el que menudeaban las detenciones, delaciones y paseos. El 21 de agosto de 1936, tras haberse entrevistado días antes con el presidente de la República, Manuel Azaña, quien le entregó un nombramiento de agregado cultural honorario en la embajada de España en EEUU, Juan Ramón y su mujer, Zenobia, dejaron su casa en Madrid al cuidado de Luisa Andrés, fiel sirvienta del matrimonio, y con un mínimo equipaje partieron hacia Valencia, y después en dirección a Figueres, por donde cruzaron la frontera francesa camino de América, primero Puerto Rico y Cuba, y más tarde Estados Unidos.

Inmediatamente después de conocida la noticia del saqueo, a uno y otro lado del Atlántico los amigos de Juan Ramón –que había quedado profundamente abatido–, entre otros Pemán, Pablo Bilbao Arístegui y el propio Juan Guerrero, iniciaron todo tipo de gestiones para que los papeles y objetos le fueran devueltos. Zenobia se puso en contacto con Luis Felipe Vivanco, que trabajaba entonces en el Servicio Nacional de Propaganda, a quien solicitó la entrega de los documentos en la embajada de EEUU en Madrid, para que desde allí se los enviaran a Miami.

Entre las cosas requisadas se encontraba una carpeta de piel amarilla de la que Juan Ramón nunca aclaró el contenido pero por la que preguntaba con insistencia. La carpeta, según se sabría años más tarde, contenía fotos, poemas, textos e indicaciones muy precisas sobre el título, formato, un índice bastante detallado, e incluso el diseño de la portada de lo que iba a ser un libro-homenaje a Marga Gil Roësset, la joven de 24 años que la tarde del 28 de julio de 1932, se había disparado un tiro en la cabeza en el chalet de unos familiares en Las Rozas.

Los motivos del suicidio, que ocupó un destacado espacio en los diarios madrileños de la época, permanecerían en secreto durante años. En la carpeta aparecían unos versos de Juan Ramón grabados en letras doradas.

> Pensamiento de oro, tibia y flotante lumbre,
> fragancia de lo azul en la tarde divina...

La carpeta perdida

Meses después del asalto, los Jiménez recibían otra carta, en esta ocasión tranquilizadora, firmada por Juan Guerrero, que les comunicaba que el

conjunto de carpetas con los manuscritos había sido devuelto. «No puedo asegurar que esté todo lo que se llevaron», comentaba en la carta, «pero sí que si falta algo, debe ser poco». Según pasa el tiempo, se reciben noticias desde España en las que se comunica que algunos otros libros, cajas con documentos y objetos personales se han ido recuperando. «Los implicados devuelven cosas en dos o tres ocasiones», es de nuevo Carmen Hernández Pinzón, «pero aun así hay cartas, poemas sueltos y libros que Juan Ramón siempre echa en falta. Todavía hoy sigue desaparecido, por ejemplo, el conocido retraso que le hizo Vázquez Díaz y que Juan Ramón debía de tener guardado sin enmarcar dentro de algunos de los libros de arte que se llevaron. Y durante años se han encontrado libros que, aun con las páginas de las dedicatorias arrancadas, se ha demostrado que pertenecían a su biblioteca por las anotaciones que hacía con su letra inconfundible». Cuando la casa de la calle Padilla fue definitivamente desmontada, el Museo Romántico ofreció unas dependencias para acoger el legado de Juan Ramón; otra parte quedó provisionalmente en poder de Juan Guerrero, y una tercera se le fue enviando al propio poeta a Puerto Rico.

Sin embargo, la carpeta de piel amarilla continuó desaparecida durante años. En fecha indeterminada le fue finalmente devuelta a Juan Guerrero por Martínez Barbeito, y a principios de los años sesenta, tras la muerte de Guerrero, su viuda la entregó a Francisco Hernández-Pinzón, sobrino y albacea del poeta, lo que permitió que finalmente se conociera la historia de Marga.

La historia de Marga

La figura de Marga Gil Roësset aparece inevitablemente marcada por su temprana muerte, y por su relación con Zenobia y Juan Ramón Jiménez. Hija de un militar, Julián Gil Clemente, general de ingenieros, y de Margot Roësset, descendiente de una familia acomodada y de gustos refinados, Marga destacó desde niña por sus excepcionales cualidades artísticas. En 1920, con sólo 12 años, ilustró su primer libro, *El niño de oro*, escrito por su hermana Consuelo, tres años mayor que ella. Parece ser que Juan Ramón conoció a Marga por esas fechas y que admiró su trabajo. No volvieron a encontrarse hasta 1932 cuando, por mediación de Olga Bauer, Marga se ofreció a esculpir en piedra un busto de Zenobia, lo que le llevó a visitar durante mas de tres meses y casi a diario la casa del matrimonio Jiménez. Por esas fechas frecuenta también la casa de Juan Ramón un grupo de jóvenes poetisas, fascinadas por la personalidad del poeta, buscando consejos y aliento poético, entre ellas Ernestina de Champourcin, y las hermanas Mer-

cedes y, sobre todo, Margarita de Pedroso, que provocaría un desagradable incidente. «Me encontré con uno de sus libros, *Rosas*, en una librería de Cádiz». El escritor Juan Manuel de Prada incluye un retrato de Margarita de Pedroso en su libro *Desgarrados y excéntricos*. «Es un poemario bonito, con un prólogo muy sugerente de Sánchez Mazas, y los poemas, un tanto monotemáticos, transmiten pureza pero también desconcierto. No tenía ni idea de quién era Margarita de Pedroso, pero vi que allí había una historia. Empecé a investigar y a encontrarme, al principio, con muy pocos datos, todos muy difusos, inconcretos... Me dijeron que había sido medio novia de José Antonio, me contaron también algo sobre su relación con Juan Ramón, y finalmente di con su familia, y con su historia».

Margarita de Pedroso era hija de Luis de Pedroso y Madan, conde de San Esteban de Cañongo, diplomático de carrera, y de la princesa rumana María Sturdza, lo que le permitió viajar por toda Europa. Conoció a Juan Ramón cuando, siendo todavía una niña, pasaba casi a diario por delante de su casa en dirección a los estudios de los pintores Daniel Vázquez Díaz y Timoteo Pérez Rubio, marido de Rosa Chacel, con quienes daba clases de dibujo. Sus padres mantenían una relación un tanto superficial con Juan Ramón y Zenobia, a quienes invitaban a su casa en alguna ocasión, y cuando Margarita escribió su primera obra, *Hacia Galilea*, su padre la convenció para que se la mostrara al poeta, a quien comenzó a frecuentar, y de quien acabaría enamorándose.

El texto apareció publicado en *Revista de Occidente* en 1932, poco antes de que su padre enviara a la joven al extranjero a completar sus estudios, tras amenazar a Juan Ramón con llevarle a los tribunales si no dejaba de acosar a su hija. Un acoso que Juan Ramón siempre negó y del que se defendió en una nota que envió al conde: «No me preocupa que me lleve usted ante los tribunales porque no he cometido delito alguno. He intentado por todos los medios que su hija no publicase los 3 poemitas que llevó a La Gaceta Literaria, por ella y por usted, no por mí. Aun cuando usted lo dude, y se manifieste de modo tan desagradable para mí, yo sigo guardándole afecto y reconocimiento».

En 1939, Margarita de Pedroso publicó un libro, *Rosas*, con dibujos de Víctor María Cortezo y un prólogo de Rafael Sánchez Mazas, en el que la presencia de Juan Ramón, idealizada y nunca nombrada, es constante. «Estoy seguro de que no hubo nada carnal entre ellos, pero sí una gran admiración», opina Juan Manuel de Prada. «Margarita estaba obsesionada por él, y por su magisterio, y en *Rosas* está muy presente la figura del poeta. En todo caso, sí es cierto que el padre escribió a Juan Ramón, acusándole de perseguir a su hija pero, como digo en mi libro, creo que la suya

fue una relación meramente intelectual y de admiración, en la que seguramente Juan Ramón le dirigiera las lecturas, le diera consejos, e incluso puede que revisara alguno de sus primeros textos y que intercediera para que se publicaran».

Antes de la guerra, Margarita de Pedroso y su hermana, las «princesas descalzas» en palabras de Agustín de Foxá, frecuentaron los círculos de Falange y el entorno de José Antonio. Durante la guerra, Margarita trabajó en Burgos para el bando nacional, y tras la victoria vivió un tiempo en el extranjero. En octubre 1948, volvió a encontrarse con Juan Ramón en el *hall* del Hotel Alvear, en Buenos Aires. Según refiere, la esperaba, larga y negra la barba, con una rosa de tallo muy largo, a la que ella correspondió con su libro, *Rosas*, poéticamente dedicado.

¡Ah! La alegría inefable del encuentro
y del tiempo hecho una sola unidad
como si nunca hubiese anochecido...

El diario de Juan Guerrero

Volviendo al año 1932, y al suicidio de Marga Gil, encontramos el testimonio indispensable de Juan Guerrero quien, en su diario, publicado con el título *Juan Ramón de viva voz*, narra pormenorizadamente lo ocurrido desde el momento en que Marga abandona la casa de los Jiménez la mañana de su muerte, y en los días posteriores. «Creo que Guerrero es bastante objetivo en lo que cuenta». Manuel Ruiz-Funes es el responsable de la edición completa del diario de Juan Guerrero, publicado por Pre-Textos en dos volúmenes en 1998 y 1999. «Él llega de Alicante, donde ejerce como secretario del ayuntamiento, tres días antes de la muerte de Marga. Por tanto, no la conoce, y lo que hace es contar lo que ocurre sin prejuicios, de manera tremendamente respetuosa pero siendo consciente, eso sí, de que lo ocurrido es una gran tragedia. De hecho, Marga aparece citada en el diario de Guerrero muchísimas veces hasta el año 35, lo que demuestra la pervivencia que tuvo el hecho en la memoria de Juan Ramón, y en la suya».

Cuando en 1961 se publica la primera edición del libro, en Ínsula, desaparece gran parte del texto original; Manuel Ruiz-Funes calcula que debió eliminarse aproximadamente la mitad del manuscrito, y en concreto todo lo relativo al suicidio de Marga. «Ginesa, la viuda de Juan Guerrero, que había leído y releído el texto, tiene miedo de que la publicación pueda herir susceptibilidades, ya que se habla de mucha gente amiga de la familia que

todavía vivía y cuya reacción le provoca mucha desazón. De modo que entrega el original a Ricardo Gullón para que él decida qué trozos pueden resultar comprometedores, y los elimino del libro. Así, se quitan muchísimas cosas; en lo que respecta a Marga, desaparece el año 32 completo, de modo que no se habla nada de su suicidio». En la edición del año 1999 se recupera todo ese material, lo que permite conocer de forma bastante precisa lo sucedido.

28 de julio 1932

El 28 de julio, jueves, Marga Gil Roësset había llegado a mediodía a casa de los Jiménez para recoger algunas herramientas, puesto que la cabeza de Zenobia esculpida en piedra estaba ya terminada. Su presencia en la casa se había hecho habitual.

Esa mañana habló unos minutos con Juan Ramón, quien observó que portaba consigo un paquete con algo metálico, probablemente el revólver, que dejó distraídamente sobre un velador. Cuando bajó a la calle, el portero de una finca vecina vio cómo se enjugaba las lágrimas, creyendo que sería por su padre, ingresado en el sanatorio del Rosario.

A primera hora de la tarde, Marga cogió un taxi, y tras destruir gran parte de su obra, que almacenaba en el taller de un cantero, se dirigió a Las Rozas, al hotelito de un tío suyo, del que se hizo con las llaves. Subió al dormitorio y escribió tres cartas; una dirigida a su madre, otra a su hermana Consuelo y la tercera a Zenobia, tres folios a mano con lápiz, donde le pide perdón por haberse enamorado de su marido. «Zenobita... vas a perdonarme... ¡Me he enamorado de Juan Ramón! Y aunque querer y enamorarte es algo que te ocurre porque sí, sin tener tú la culpa... a mí al menos, pues así me ha pasado... Lo he sentido cuando ya era... natural...».

Después se tumbó en la cama, y se disparó un tiro, lo que alertó de inmediato a la guardesa, que localizó al dueño del chalet. Los padres de Marga llamaron por la noche, asustados, a Juan Ramón, porque su hija no había regresado a casa. El poeta y Zenobia, que estaban cenando, salieron a buscarla en su coche, junto con un pariente de Marga, siguiendo la pista que finalmente les conduciría al chalet de Las Rozas. Cuando llegaron, Marga había sido ya trasladada a una clínica de urgencia, prácticamente agonizando. Mientras Zenobia iba en coche a buscar a un médico amigo de la familia, Juan Ramón estuvo al lado de Marga hasta que ésta murió. Fue enterrada en el cementerio de Las Rozas. «En la familia siempre fue un tema tabú, nunca se hablaba de Marga, y cuando su nombre salía por algún

motivo, provocaba siempre un silencio entre mi tía Consuelo y mi padre, que yo no acababa de explicarme». Marga Gil comparte con su tía el apellido, que cambió en su momento por el seudónimo Clark. «La obra de Marga era una presencia constante en mi vida, yo veía sus esculturas, en casa de mi tía Consuelo, en las que percibía un sentimiento trágico, desgarrador, y me preguntaba por aquella señora que se llamaba igual que yo, y que siempre fue un misterio. Hay que tener presente la época, que mi familia era católica, y que el suicidio de Marga destrozó la vida a mis abuelos. Todo eso se había acabado convirtiendo en un gran secreto, el secreto de una gran desgracia que le había ocurrido a la familia. Después, en mi adolescencia, con los primos, ya nos fuimos contando todo: que se suicidó por amor, que se había enamorado de un poeta muy importante que se llamaba Juan Ramón Jiménez, y todo eso».

Lo que no se supo hasta 65 años más tarde fue que Marga, la mañana que recogió las herramientas en casa de Juan Ramón, le entregó un diario manuscrito de 68 páginas que el poeta no leyó pensando que no sería importante, y que tal vez le hubiera salvado la vida. En el diario, escrito enteramente a lápiz, con letra grande a veces indescifrable, lleno de espacios y puntos suspensivos, Marga le confesaba su amor, y anunciaba su muerte. El miércoles 27, la víspera de su suicidio, escribe: «... Noche última... que querría ... tanto a tu lado... y estoy sola ...... sola!... ... no... estoy contigo».

En febrero de 1997, el suplemento cultural del diario *ABC* publicó un reportaje firmado por Blanca Berasátegui, en el que por primera vez se contaba la historia de Marga Gil Roësset, de su suicidio, de su amor no correspondido y de la carpeta de piel amarilla en la que Juan Ramón fue guardando poemas, recortes, reproducciones de sus dibujos y esculturas, y las 68 páginas del diario manuscrito que Marga le dejó el día de su muerte, con idea de hacer un libro que se titularía, simplemente, *Marga*, y que quedó definitivamente aplazado por la guerra, y el peregrinaje de la carpeta desde que fue sustraída de la casa del poeta. «Recuerdo que me encontré con la foto de mi tía mirándome desde las páginas del *ABC Cultural*», recuerda Marga Clark. «Yo no sabía de la existencia del diario ni de las tres cartas, y fue muy contradictorio. Por una parte, me aterró que todo aquello se supiera, pero también me alegré por ella, y fue cuando decidí acompañarla de alguna manera, reivindicarla como mujer y como artista».

En casa de los Jiménez siempre hubo una mesita donde estaban la cosas de Marga: una foto enmarcada, el busto de Zenobia, y alguna de las herramientas que el propio Juan Ramón recogió del almacén del cantero, y que pidió quedarse. «Marga, qué duro fue tu paso por nuestras vidas», dejó

escrito Zenobia en sus memorias. También Juan Guerrero escribió en su diario al día siguiente de la muerte Marga: «El nombre de Marga Gil Roësset, ¿quedará unido al de Juan Ramón Jiménez por algo que yo desconozco todavía? ¿Cuál era su amistad?»

En mayo de 2000 se realizó una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde por primera vez se mostraron los dibujos, esculturas y tallas que se conservan de Marga Gil Roësset.

Parece ser que, durante la guerra, su tumba en el cementerio de Las Rozas fue alcanzada por una bomba que lo destruyó todo, incluso el pequeño jardín que alrededor de la lápida había plantado en su momento Juan Ramón.

Bibliografía

ENRIQUE GONZÁLEZ DURO (2002), *Biografía interior de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Libertarias.

JUAN MANUEL DE PRADA (2000), *Desgarrados y excéntricos*, Seix Barral.

JUAN GUERRERO RUIZ (1998-99), *Juan Ramón de viva voz*, prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes, Pre-Textos.

MARGARITA DE PEDROSO (1939), *Rosas*, Imprenta de Silverio Aguirre.

VVAA (2000), *Marga Gil Roësset*, Catálogo de la exposición, Círculo de Bellas Artes.

BLANCA BERASATEGUI, «Historia de Marga», *ABC Literario*, 7 febrero 1997.

MARGA CLARK (2002), *Amarga luz*, Circe.

ANTONIO PORTERO (2001), *Marga Gil Roësset. Elegía a una artista enamorada*, Huelva.

— *Eros y Thánatos. Tres mujeres y un poeta*, Fundación Juan Ramón Jiménez, próxima aparición.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (2003), *Pasión perfecta*, Rafael Alarcón, Espasa.

Edward W. Said, desde el corazón de las tinieblas

Hortensia Campanella

Frecuentemente, en el debate ético-estético de los últimos tiempos se sostiene la idea de que la defensa del compromiso ético, social y político del intelectual es una rémora de la izquierda, trasnochados restos de los agitados años sesenta. En el ámbito de nuestra lengua, sin embargo, el decidido testimonio de Mario Vargas Llosa (véase su *Contra viento y marea*) ha puesto las cosas en su lugar: desde la izquierda o desde la derecha, con declaración explícita o no, el intelectual, a lo largo de los años, ha sentido la necesidad de reflexionar y pronunciarse sobre el mundo que lo rodea y sobre la interacción que cultura y política plantea a los estudiosos y a los protagonistas de una y otra.

En los Estados Unidos, a pesar del discurso dominante de desprestigio del intelectual comprometido, el siglo XX ha proporcionado ejemplos ilustres, desde Alfred Millar y William Styron, a Noam Chomski y Edward W. Said.

Este último ha dedicado buena parte de su obra al estudio de la incidencia y corresponsabilidad del poder político, el poder intelectual, el poder cultural, el poder moral, aunque esto esté explícitamente definido así en *Orientalismo*, su monumental obra de 1977[1]. Baste recordar *Cultura e imperialismo* o *Representaciones del intelectual* para establecer esa línea de reflexión. Pero el intelectual, el estudioso de Conrad o Shakespeare, no se puede separar del hombre, del palestino nacido en Jerusalén. Es por ello que en los últimos tiempos los lectores de Said encontramos bajo su firma más testimonios, más análisis, más propuestas sobre el tema palestino, más apasionadas palabras en declaraciones y conferencias.

Este ensayista, ahora internacionalmente conocido, en 1967 era un joven profesor norteamericano de familia palestina, con una educación exquisita, y algunas pasiones como la música o la literatura. Pero en ese momento Egipto perdió la guerra contra Israel y ello despertó su conciencia política, el recuerdo sepultado de 1948, la *nakba*, o desastre palestino. Desde entonces el desarrollo de esa conciencia ha sido muy rápido y lo ha llevado a una militancia absorbente.

[1] Orientalismo *(Mondadori, Madrid, 2002).*

Es bien conocida por los especialistas su labor en el campo de la crítica literaria, y como profesor de literatura inglesa y comparada en la Universidad de Columbia desde 1963 hasta ahora mismo; los muy atentos sabrán de sus estudios sobre las relaciones entre política y estética, especialmente en la ópera y la narrativa; pero lo que ha saltado a la opinión pública no hace mucho son sus escritos políticos, que aparecen en los grandes periódicos del mundo occidental y en pequeños semanarios árabes. A medida que se agudizaba la lucha y el sufrimiento palestinos, Said se ha prodigado en la prensa periódica denunciando horrores y errores, proponiendo soluciones o esperanzas, analizando el comportamiento humano como motor de la política.

Sus artículos (reunidos para la lengua española en *Crónicas palestinas* y *Nuevas crónicas palestinas*[2]), son al mismo tiempo expresión y arma del hombre. En ellos se ve la prosa elegante del ensayista, la búsqueda de la claridad, la cuidadosa estructuración de los elementos discursivos, las necesarias deducciones del profesor, la sensibilidad estética hasta para hablar de guerra y destrucción, sus constantes apoyaturas en la literatura y el arte como modo de explicación. Pero más allá del cuidado formal, en sus escritos políticos hay una exigencia existencial que provoca el entrelazamiento de la ternura y la ira alrededor del objetivo más importante en su vida, tal como ha declarado en numerosas oportunidades: la búsqueda de la libertad.

Su aproximación a los problemas de Medio Oriente es reflexiva, matizada, ética: «Sólo si se intenta seriamente tener en cuenta la propia historia así como la del otro, se puede planificar realmente vivir *con* el otro». Ello no supone alejamiento o asepsia alguna porque, como aludíamos al principio, él cree que «la del intelectual es una voz que se opone y critica al gran poder y que, consecuentemente, necesita una conciencia restrictiva y clarificadora y una perspectiva comparativa». Tampoco se trata de un análisis alejado de la realidad, incluso de la realidad militar. En los últimos años ha llegado a la conclusión de que con el fin de la Guerra Fría la situación en Palestina ha retrocedido, y es hoy peor que en 1948. Puesto que la zona reúne el 40% de la venta de armas de todo el mundo, su convicción más firme es que «los israelíes y los palestinos no tienen una auténtica opción militar, la única esperanza para el futuro es una coexistencia justa y decorosa entre ambos pueblos, basada en la igualdad y la autodeterminación».

[2] Crónicas palestinas, *Mondadori, Barcelona, 2001.*
Nuevas crónicas palestinas, *Mondadori, Barcelona, 2002.*

Edward Said ha encabezado en numerosas oportunidades la defensa de los derechos del pueblo palestino desde la perspectiva de la justicia que los ampara. Pero también critica rotundamente los nacionalismos feroces, rechaza las identidades excluyentes, y considera un trágico error la oposición entre *nosotros* y *ellos*, alertando, en las mismas filas palestinas, acerca del peligro «de la sustitución de un movimiento social de gran envergadura por un nacionalismo de corto alcance». Esta reflexión viene de la propia consideración de la existencia humana como un conjunto de matices, como el producto de la riqueza del mestizaje. Él mismo, dice, cruzó la línea de la identidad y aunque considera que su situación es de desarraigo, del mismo surge «algo muy positivo: me siento libre». Tal vez de aquel sentirse «fuera de lugar», como tituló sus *Memorias*, nazca la razón de su fuerza en lo personal y en su opción ética y política. No sólo ha debido luchar contra la discriminación por sus rasgos fisonómicos, por su nombre, por sus opiniones, tampoco ha encontrado comprensión cuando critica al gobierno, la prensa y la clase dirigente de su país de adopción, los Estados Unidos, ni cuando señala los crímenes o los errores de los dirigentes de los países árabes, o de la misma Autoridad Palestina, encarándose con Arafat. Su independencia es su orgullo y su ventaja. Desde ella puede proponer alternativas y la primera será la moral: «nuestras principales armas como árabes no son hoy militares, sino morales... No debemos esperar de nosotros mismos menos de lo que esperamos de los demás».

Hace años, Said aseguraba que «Palestina es una de las grandes causas éticas de nuestra época». Y ahora se torna más dramática esa aseveración: «una de las razones por las que, a diferencia de la lucha contra el *apartheid* en Sudáfrica, la lucha palestina por la autodeterminación frente a la opresión israelí no ha cautivado la imaginación del mundo es que al parecer no podemos ser claros respecto a nuestros objetivos y nuestros métodos, y no hemos afirmado de manera suficientemente inequívoca que nuestro propósito es la coexistencia y la inclusión». Y es que independencia no significa aislamiento o soledad, sus esperanzas y sus propuestas son siempre colectivas. Así, a principios del pasado año saludaba la consolidación de un movimiento secular palestino formado por independientes que cuentan con el respaldo de organizaciones sanitarias, educativas, profesionales y laborales, cuyas primeras declaraciones se centran en la necesidad de mejorar la situación interna de Palestina, fortalecer la democracia, restaurar el imperio de la ley y un poder judicial independiente.

A su lucidez debemos algunos de los más valientes y descarnados diagnósticos después del 11-S. «Lo que podría haber constituido para los estadounidenses un buen momento para reflexionar sobre las probables causas

de lo ocurrido, que numerosos palestinos, musulmanes y árabes han condenado, se ha convertido en un enorme triunfo propagandístico para Sharon». Y más lo indigna esa ceguera cuando repetidamente ha condenado el terrorismo por cruel e inútil, y acudiendo a uno de sus autores queridos, recuerda: «Fue Conrad, en *El agente secreto* (1907), quien describió la afinidad del terrorismo por abstracciones como la «ciencia pura» (y, por extensión, el «islam» u «Occidente») así como la definitiva degradación moral del terrorista». Pero al mismo tiempo protesta de que se tome al terrorista palestino como causa y no como efecto de la violencia. Ha sido con el silencio cómplice de los medios de comunicación y de la clase universitaria norteamericanos que se ha tergiversado la presencia del terrorismo en el mundo. Cierto, hubo un atentado terrorista; pero en el mundo hay algo más que terror. Hay política, lucha e historia, e injusticia y resistencia, y, desde luego, también terror de Estado».

El pasado año ha sido ciertamente difícil para muchos. En un artículo que conmemoraba el primer aniversario del 11 de septiembre en Estados Unidos, Said aseguraba que no había sido un buen año para las opiniones críticas en aquel país. Y en una reciente entrevista admitía que se encontraba en una situación personal incómoda «porque no participo en la lucha del demonio contra el ángel».

Sin embargo, su respuesta no es el victimismo, sino la persistencia en el ejercicio de su libertad de expresión («que es lo que siempre he intentado enseñar a mis alumnos»), la resistencia, que es también su propuesta y su esperanza para un futuro palestino: «La respuesta a nuestras necesidades se halla en una resistencia basada en principios, una desobediencia civil bien organizada contra la ocupación militar y los asentamientos ilegales, y un programa educativo que favorezca la coexistencia, la ciudadanía y el valor de la vida humana». Pero frente al belicismo maniqueo de los Estados Unidos como potencia arrogante que apoya no sólo a Israel, sino a muchos regímenes árabes represivos y corruptos, su respuesta es también la autocrítica: los «intelectuales seculares» no sólo no han sabido explicar los derechos del pueblo palestino a las opiniones públicas en Estados Unidos y en Occidente, sino que han fracaso por no haber «redoblado sus esfuerzos para proporcionar análisis y modelos que contrarresten los indudables sufrimientos de una gran masa de sus conciudadanos, sumidos en la desgracia y empobrecidos por un globalismo y un militarismo inflexibles que apenas tienen otra cosa a la que recurrir que a la violencia ciega y a unas vagas promesas de salvación futura».

Él, por su parte, no sólo intenta explicar una y otra vez la situación de indefensión y de destrucción de vidas y de futuro en Palestina, al señalar la

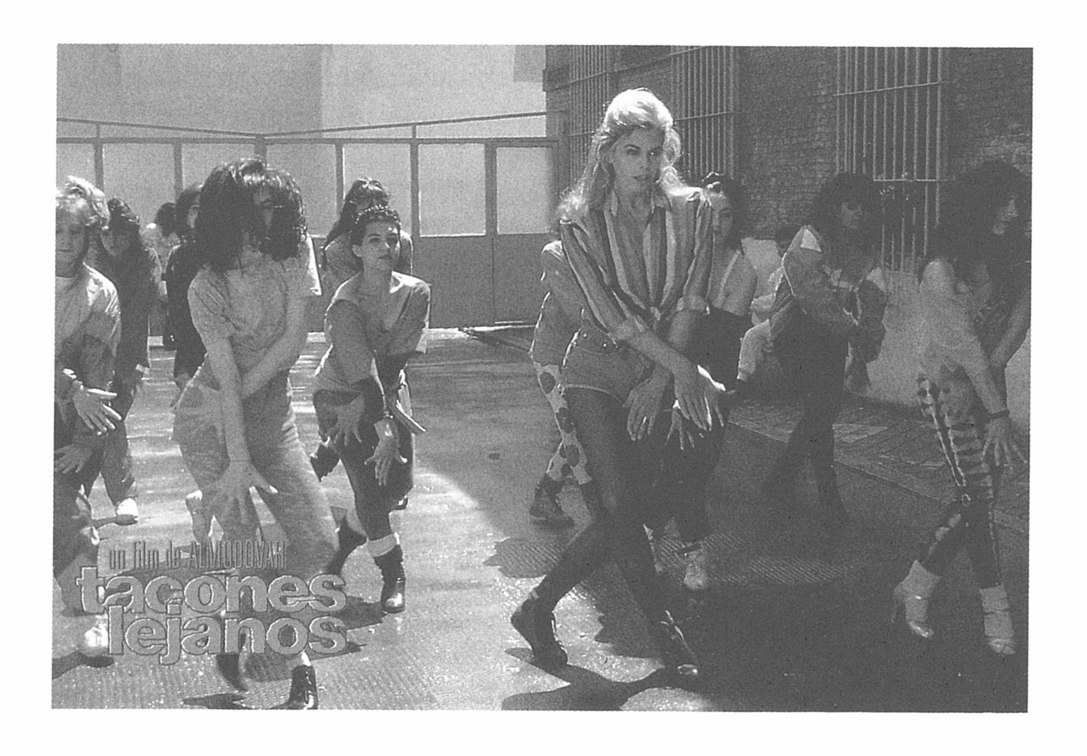
actitud criminal de Israel, la hostilidad culpable de Estados Unidos, la pasividad de los árabes, la inutilidad de las declaraciones de los europeos, también elige para calificarlas un adjetivo moral: «malvado» (*shar*). Hace poco tiempo intentaba escenificar la actitud de Sharon y su gobierno sobre los palestinos y recurría una vez más al arte, produciendo sin duda un efecto más intenso y estremecedor que cualquier descripción bélica. Recordaba *La colonia penal*, de Kafka, donde un funcionario enloquecido muestra una máquina de tortura cuyo objetivo es escribir sobre el cuerpo de la víctima unas letras diminutas con una compleja combinación de agujas que acaban provocando que el preso muera desangrado. Pero por muy poderosas que sean esas fuerzas malvadas, el escritor reafirma su confianza en una «resistencia creativa» que tiene que ver no sólo con la sociedad civil palestina, sino también con grupos de resistencia israelí, norteamericanos, árabes y europeos que apoyan activamente una auténtica autodeterminación palestina y el final de la ocupación, de los asentamientos y del castigo colectivo. Así concibe Edward Said su función como intelectual, mostrar su experiencia de dolor ante la lucha de su pueblo, aportando claridad y salidas, sin claudicaciones ni amargura. Puede ser simbólica la definición que hace de él Shlomo Ben Ami, ex ministro de Asuntos Exteriores y de Seguridad Interior del Gobierno de Israel: «Uno puede discrepar de Said, pero nunca podrá decir que ha traicionado la condición fundamental del intelectual como pensador independiente, original y en constante rebelión contra el poder».

En un epílogo escrito en 1994, más de quince años después de publicarse *Orientalismo*, Said trata de refutar ciertas falsas lecturas de su libro y se manifiesta claramente antifundamentalista. Puesto que considera que el desarrollo de toda cultura requiere la existencia de «otro *alter ego* diferente y competitivo», la realidad de esos *otros* está siempre sujeta a una interpretación y a una reinterpretación permanentes de sus diferencias con *nosotros*. Y la conclusión, presente en otros textos suyos, es que «las civilizaciones y culturas se solapan, confluyen y se nutren unas a otras». Tal, el ejemplo del antiguo Al Andalus, donde el Islam formó parte sustancial de la cultura española: «ambas se habitan mutuamente», explica bellamente en el prólogo del libro citado.

Pero cuán lejos de esta concepción dinámica de la identidad cultural y nacional, se sitúa el proceso de deshumanización del *otro* emprendido, desde hace años por el Estado de Israel. Para Said el primer paso en ese proceso es «reducir la existencia de ese odiado *Otro* a unas cuantas frases, imágenes y conceptos simples, repetidos con insistencia». De ahí, recuerda, que desde mediados de los años 70, Tel Aviv comenzara a utilizar sis-

temáticamente el término «terrorista» para describir cualquier acto de resistencia por parte de los palestinos, eliminando de esta manera «cualquier distinción entre resistencia y mero terrorismo».

Ante ese reduccionismo cruel, el crítico propone en un reciente artículo, la necesidad de «tejer un entramado de ideas», que propicie la discusión abierta, el intercambio horizontal, la honestidad intelectual como única manera de enfrentarse al discurso de la guerra o al extremismo religioso. Su apuesta sigue siendo la de la educación y la discusión, el plantear «preguntas comprometedoras», de acuerdo a su espíritu de resistente y a una concepción acerca de la naturaleza humana llena de coherencia y de verdad, y que él enuncia del modo más sencillo posible: «el espíritu es más importante que la fuerza».



Del mito a la historia: París y la literatura latinoamericana

Gustavo Guerrero

«Reprocharle a la literatura hispanoamericana su desarraigo es ignorar que sólo el desarraigo nos permitió recordar nuestra porción de realidad. La distancia fue la condición del descubrimiento. La distancia y los espejismos que suscitó...»

Octavio Paz

Basta recorrer las más recientes bibliografías internacionales de literatura comparada y estudios hispánicos, para comprobar que a lo largo de los últimos años se han ido sucediendo, casi sin interrupción, los coloquios, libros y artículos dedicados al tema de París o del mito de París y la literatura latinoamericana. Aunque sería exagerado afirmar que estamos ante una rabiosa moda académica, como lo fue en su momento el estructuralismo, aunque no pueda decirse que asistimos, desde hace algunos años, a una auténtica avalancha de publicaciones sobre este asunto, sí es cierto que el fenómeno parece ya lo suficientemente insistente y significativo como para que valga la pena detenerse un poco y prestarle atención.

Hasta donde he podido averiguar, la serie empieza en 1997 con la aparición, en Berna, del ensayo de Cristóbal Pera, *Modernistas en París: el mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Un año después, Jacques Maurice y Marie-Claire Zimmerman editan, en la propia capital gala, las actas del congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses consagrado a *París y el mundo ibérico e iberoamericano*. Ese mismo año de 1998, del otro lado del Atlántico, Julie Jones da a conocer su monografía intitulada *A Common Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction*, que sale bajo el sello de la editorial universitaria de Buckwell. Y, ya para cerrar la década, en 1999, se publica también de aquel lado océano, en Albany, *Writing Paris, Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction* de Marcy E. Schwartz. La serie sigue

luego en Francia, en 2001, estrenando siglo y milenio, con el libro ilustrado de Alejandro Canseco Jerez, *La vanguardia chilena: Santiago-París*. El mismo Canseco Jerez prologa ese año las actas del coloquio internacional sobre *Les strategies des écrivains des Amériques pour faire connaître leurs oeuvres en France*. Por el momento, la última referencia es un volumen de casi trescientas páginas que se editó hace apenas unos meses, a comienzos de 2003, en Londres y Nueva York: *The Lights of Home, a Century of Latin American Writers in Paris* del crítico y traductor Jasón Weiss[1].

Siete publicaciones y dos coloquios en poco menos de seis años no es, qué duda cabe, un balance nada despreciable, sobre todo si se tiene en cuenta que no se trata de un tema realmente desconocido ni reciente. Cualquiera que se acerque a nuestra literatura del siglo XX acaba topándose con él tarde o temprano, pues, como bien sugiere el título de Julie Jones, París es, en nuestra tradición moderna, un lugar común, tanto en un sentido literal como metafórico. Aún más, es un lugar común que tiene la engañosa familiaridad de aquello que, desde siempre, sabemos o creemos saber sobre nuestros autores y nuestras obras. Quizá por eso no debería sorprender que durante tantos años el tema haya pasado prácticamente inadvertido aunque no faltara esporádicamente quien lo trajera a colación. Pero, por eso mismo, hay que plantearse la pregunta por los motivos que hacen que, en años recientes, se haya ido convirtiendo en un objeto recurrente de análisis. ¿Qué ha cambiado? ¿Por qué ahora parece haberse vuelto posible y necesario su estudio? Creo entrever al menos tres respuestas verosímiles.

La primera es quizá la más obvia: nadie puede afirmar hoy sin exponerse al ridículo que París sigue siendo la capital literaria de la América Latina. Si no me equivoco, Emir Rodríguez Monegal fue el último que se permitió decirlo en una entrevista allá por 1984 y estoy casi totalmente seguro de que ya entonces era un abuso de lenguaje[2]. No sé exactamente cuándo acabó la larga historia pasional entre la capital francesa y nuestros escritores, pero sí pienso que, desde hace por lo menos veinte años, París es ya

[1] *Cristóbal Pera,* Modernistas en París: el mito de París en la prosa modernista hispanoamericana, *Peter Lang, Berna, 1997; Jacques Maurice et Marie-Claire Zimmerman (ed.),* París y el mundo ibérico e iberoamericano, *Actas del XXVIII Congreso de la SHF, Université de Nanterre, París, 1998; Julie Jones,* A Common Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction, *Buckwell University Press, Lewisburg, 1998; Marcy E. Schwartz,* Writing Paris, Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction, *State University of New York Press, Albany, 1999; Alejandro Canseco-Jerez,* La vanguardia chilena: Santiago-París, *ACJB Editions, París, 2001;* Les strategies des écrivains des Amériques pour faire connaître leurs oeuvres en France, *Editions CET, Metz, 2001; Jasón Weiss,* The Ligths of Home, a Century of Latin American Writers in Paris, *Routledge, New York /London, 2003.*

[2] *Emir Rodríguez Monegal, «The Boom: A Retrospective»,* Review *33, 1984.*

cosa del pasado. Aunque todavía residan allí novelistas como el argentino Juan José Saer, o figuras más jóvenes como la cubana Zoé Valdés o el mexicano Jorge Volpi, lo cierto es que las últimas generaciones ya no sueñan con vivir en París sino más bien en Nueva York, en México o en Barcelona[3]. El lento ocaso de la influencia cultural de Francia en el mundo, el magro interés que hoy suscita entre nosotros la literatura gala e, inversamente, la firme consolidación del lugar de las letras latinoamericanas en la escena internacional han contribuido, sin lugar a duda, a la desaparición del mito. Dicho de otro modo: nuestros escritores ya no tienen que efectuar una obligatoria escala francesa ni como etapa de su formación ni como instancia de su consagración. Pero quizá lo que pone de relieve con mayor contundencia el fin del antaño destacadísimo papel de la ciudad es el que ya se haya transformado en objeto de parodia dentro de nuestra propia literatura. Alfredo Bryce Echenique, que confesó alguna vez haber llegado siempre tarde a todo y, en especial, al *boom*, supo subirse aquí puntualmente al tren de la historia. Sabemos que muchas de sus novelas y sus cuentos son una hilarante parodia del joven latinoamericano que viaja a París para vivir plenamente el mito y acaba tan perdido como sus rotas ilusiones. Aunque no es ni mucho menos el primero que trata el tema de esta manera, Bryce Echenique lo rodea de un aura de humor y nostalgia que lo fija definitivamente en su condición no sólo de estereotipo o ideología sino también de fósil de nuestra historia literaria y cultural. No es otra, creo, la primera razón que hace posible hoy su estudio: el mito de París es un mito fósil que ahora podemos por fin contemplar en la distancia, como ya hemos ido contemplando la arquitectura desnuda de otros sueños que, al retirarse, el siglo XX ha ido dejando al descubierto.

Mi segunda explicación es quizás menos obvia pero no menos aparente: en las dos últimas décadas, la colaboración entre investigadores y editores ha permitido sacar a la luz toda una serie de textos públicos e íntimos que han ido revelando otras facetas de la experiencia de nuestros autores en Francia y han abierto la posibilidad de que nos hagamos una imagen más completa, diversa y profunda de lo que significó, para cada uno de ellos, la estancia en París. Más allá de las luces y los oros del mito, documentos como los tres volúmenes de la correspondencia de Julio Cortázar, como los diarios de Julio Ramón Ribeyro o, del lado francés, la primera edición completa de los diarios de Valery Larbaud aportan todos una suma de informaciones nuevas que invitan a reconsiderar la cuestión de la presencia de

[3] *Cf. a este respecto el prólogo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez a la antología* McOndo, *Mondadori, Barcelona, 1996.*

los escritores latinoamericanos en París[4]. Cabe señalar, asimismo, la importancia que ha tenido la recopilación y edición de otro tipo de materiales históricos y literarios entre los que hay que destacar los textos de y sobre autores nuestros recogidos en *l'Amérique latine et la Nouvelle Revue Française 1920-2000*[5]. Mencionemos también la obra periodística del Alejo Carpentier de los años 20 y 30 que salió en Francia con el título de *Essais littéraires*, y, en fin, la colección de artículos parisinos de Miguel Ángel Asturias publicada hace algunos años por la colección Archivos y que sirvió de base a un conocido estudio de Marc Cheymol[6].

Me hubiera gustado decir que la tercera y última razón de esta boga del tema de París es epistemológica, pero me temo que no sólo suena un tanto pomposo sino que es falso, ya que se trata más bien de un asunto de mera ideología. En una de las muchas descripciones que nos dejara de nuestra época, Octavio Paz nos advertía que entrábamos en un tiempo en el que no habría ya más centros, pues todos y todo tenderíamos a volvernos periferia. No se equivocaba: la imagen con la que nuestro mundo hoy suele identificarse es la de una red de infinitos puntos interactivos que inciden unos en otros a través de un juego de geometrías variables en las que no existe un eje o un núcleo único. Traducida al plano cultural, esta nueva esfera de Pascal da fe de la crítica que, en Latinoamérica y Europa, se ha ido haciendo del pensamiento binario que postulaba oposiciones estructurales entre lo central y lo periférico, lo hegemónico y lo dependiente, lo extranjero y lo autóctono. Sabemos que las relaciones interculturales ya no son así de simples y empezamos a entender que, en realidad, nunca lo fueron. Los trabajos de Serge Gruzinski sobre la historia del mestizaje o los de Néstor García Canclini y algunos otros sobre los procesos de hibridación han puesto de manifiesto la complejidad de las respuestas que pueden elaborar las periferias supuestamente dependientes y autóctonas ante la influencia de los centros supuestamente hegemónicos y metropolitanos[7]. Pero sobre todo ambos han mostrado que, en el campo de la cultura, como en el de la físi-

[4] *Julio Cortázar,* Cartas I (1937-1953), II (1964-1968) y III (964-1983), *Biblioteca Julio Cortázar, Alfaguara, Madrid, 2000; Julio Ramón Ribeyro,* Diarios 1950-1978, *Seix Barral, Barcelona, 2003; Valery Larbaud,* Journal 1934-1935, *Éditions Claire Paulham, Paris, 1999.*

[5] *Fernando Carballo (ed.),* l'Amérique latine et la Nouvelle Revue Française 1920-2000, *Gallimard, Paris, 2001.*

[6] *Carmen Vasquez (ed.), Alejo Carpentier,* Essais Littéraires, *Gallimard, Paris, 2003; Amos Segala (ed.), Miguel Ángel Asturias,* París 1924-1933, periodismo y creación literaria, *Archivos, Paris / Madrid, 1988; Marc Cheymol,* Miguel Ángel Asturias dans le Paris des années folles, *Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 1987.*

[7] *Serge Gruzinski,* La pensée métisse, *Fayard, Paris, 1999; Néstor García Canclini,* Culturas Híbridas, *Grijalbo, México, 1990.*

ca de Newton, no hay acción sin reacción: cada cual está expuesto a la presencia del otro y, en cierto modo, la hace parte de su devenir. Lo mestizo y lo híbrido, al crear un terreno de incesantes espejeos y mediaciones, dicen que una hegemonía nunca es completa, que el producto foráneo puede hacerse autóctono y la periferia, reinventar su centro. A mi modo de ver, es éste el telón de fondo sobre el cual se vuelve hoy legible el tema de París y las letras latinoamericanas. La crítica cultural de las dos últimas décadas ha permitido levantar la hipoteca ideológica que pesaba desde siempre sobre un asunto que parecía condenado a suscitar, por un lado, efusiones de eurocentrismo y, por otro, denuncias de nuestra alineación. No en vano, con la notable excepción de Sylvia Molloy, apenas ha habido hispanista capaz de dar cuenta cabal de la importancia del intercambio y muchos han preferido incluso pasarlo por alto para que no se les tilde de chauvinistas o imperialistas[8]. Pero, por suerte, las condiciones han cambiado. Más que temor o vergüenza, lo que hoy produce el «complejo de París», para decirlo como Salinas, es una creciente curiosidad ante una de las aventuras más originales de nuestra cultura, que ha ido evolucionando del estado de mito colectivo al de objeto de interpretación histórica. Borges dice en alguna parte que nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir. Creo que nadie puede adivinar tampoco qué forma ha tomar esa historia parisina de nuestra literatura que ahora empieza a cobrar cuerpo. Quisiera arriesgar, sin embargo, algunas líneas que sólo son el esbozo de un estudio por venir o acaso una simple hipótesis de trabajo que otros podrán corregir, mejorar y, ojalá, llevar un día a la práctica.

Confieso, de entrada, que no sé precisamente cuándo ni por dónde habría que comenzar esa historia, pero sí creo que existe un requisito o un preliminar ineludible: deshacernos de los clisés y las ideas preconcebidas. Reducir la relación de París con nuestra literatura a la realización del sueño de nuestras burguesías liberales de consumir bienes simbólicos o al peregrinaje de unos cuantos escritores desarraigados tocados por un afán universalista no es sólo fácil sino que constituye una empobrecedora simplificación[9]. Muchos aún seguimos leyendo el fenómeno a través del modelo creado en tiempos del modernismo, cuando, en el fondo, ni las motivaciones del viaje ni el significado de la estadía ni la imagen de la ciudad son las mismas, según los períodos, los autores y las obras. Una his-

[8] *Cf. su estudio ya clásico* La difusión de la littérature hispano-américaines en France au XX[e] siècle, *PUF, Paris, 1972.*

[9] *No lo es menos la rotunda afirmación «poscolonial» de Marcy E. Schwartz: «Contemporary fiction reinvents Paris as a response to Western hegemony in the context of modern Latin América».*

toria de París en la literatura latinoamericana tendría que dar cuenta de un objeto plural, complejo e inestable que experimenta continuamente cambios sobre el arco de una larga duración, cuya fecha más temprana es, por de pronto, el viaje de Sarmiento de 1848 y cuyo término final podría estar en la narrativa de Bryce Echenique en la década de los setenta y los ochenta del siglo pasado[10].

He empleado la palabra «mito» en varias ocasiones al referirme a París y ya es quizá tiempo de reconocer que la he utilizado sólo como un sinónimo vago de «mentira» o «espejismo» por oposición a «realidad» o «verdad». Esta acepción tiene, sin embargo, la virtud de poner de relieve el hiato entre un estado de creencias previo y un desencanto posterior o actual, como si llevara en sí el recuerdo de esos momentos de desequilibrio y crisis de las sociedades orales que, según algunos antropólogos, hacen evolucionar al propio pensamiento mítico, inaugurando nuevos espacios para la imaginación. Hablar del mito de París significa, en este sentido, hablar de un objeto imaginario en el que se inscribe la falla o la fisura entre la realidad y el deseo. Como objeto histórico, su importancia, para nosotros, pareciera estar así menos en su valor de referencia a la capital francesa que en la función que ha cumplido como lugar de proyección de nuestras fantasías, ambiciones y expectativas. *Urban Topographies of Desire*, reza el bello subtítulo del libro de Marcy E. Schwartz. No habría que olvidar, sin embargo, que París no es un espacio imaginario exclusivo de la literatura latinoamericana, pues, a lo largo de los siglos XIX y XX, lo comparten también otras literaturas que, como la rusa, la rumana o la norteamericana, participan del mito de la ciudad. ¿Cuáles son las semejanzas y las diferencias entre su manera de acercarse a París y la nuestra? ¿Cuál es nuestra versión más peculiar o específica del mito? ¿Cuál la de los rumanos o los norteamericanos? Huelga señalar que la respuesta a éstas y otras preguntas abre la posibilidad de explorar un diálogo intercultural que, como ya mostraban los muy diversos trabajos recopilados hace casi veinte años por Pierre Brunel, tiene mucho que enseñarnos sobre nuestra condición y la de los demás[11].

En este movimiento entre los otros y nosotros, entre lo general y lo particular, nuestra historia de París en la literatura latinoamericana debería acabar transformándose en una historia latinoamericana de París que pueda

[10] *Sobre los orígenes del mito de París en nuestra literatura decimonónica, cf., el reciente ensayo de Roberto González Echevarría, «Albumes, ramilletes, parnasos, liras y guirnaldas» recogido en su* Crítica práctica / Práctica crítica, *FCE, México, 2002.*

[11] *Pierre Brunel (ed.),* Paris et le phénomène des capitales littéraires, *2 vol., París, Sorbonne, 1984.*

cernir, a la vez, lo característico y lo ejemplar en nuestro modo de construir un vínculo con la ciudad. Todos –o casi todos– conocemos el famoso ensayo de Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX», que describe el proceso de formación de la primera gran urbe moderna a través de la conjunción, en un lugar y un tiempo, de los adelantos de la técnica, la acumulación de capitales y la lucha de clases. Benjamin no se refiere explícitamente al mito de París, pero su descripción esboza algunos elementos del mismo que ningún análisis puede ignorar, como, por ejemplo, la celebración del lujo en los pasajes y galerías, el sonado cosmopolitismo de las exposiciones universales o la alianza de ciencia y arte en los proyectos de remodelación urbana. Más cerca de nosotros, Pedro Salinas, al definir justamente el «complejo de París», hace una de las pinturas más completas del mito, tal y como debieron de vivirlo Darío y los modernistas: «Esa atracción, compuesta de múltiples y variados resplandores, que París ha estado ejerciendo más de un siglo sobre las mocedades de millares de artistas, desde Rusia a la Argentina. Complejo de ansia de vida suelta y fácil, de escolaridad en las mejores bellas artes, tanto la ganada en las aulas, como respirada en el aire, apenas si pisan las márgenes del Sena. Libertad, la de la bohemia, sobreviviéndose a sí misma, en mil formas, en el Quartier, en el monte de Marte o en el Monte del Parnaso; y disciplina, días duros y difíciles, aprendizaje lento, en busca de la gloria, que sólo las manos augustas de Lutecia pueden poner algún día en la frente. Luz de París, que quema y acaba a los débiles, por millones, como mariposas; que ilumina y dirige a los fuertes, a su obra. Luz con haces de sensualidad desatada, con haces de severo rigor intelectual, que exige todas las dedicaciones»[12].

En su libro ya citado, Cristóbal Pera nos muestra cómo la generación del modernismo va a bregar con estas ilusiones que dan una primera forma completa al discurso sobre París y les exigen a nuestros escritores «una definición acerca de su identidad, una confrontación directa de sus raíces europeas con su identidad como americanos». Pera traza con pulso firme la secuencia histórica que se inicia con la creación de un París textual mistificado en la obra de Darío y Gómez Carrillo, sigue con la visión del escritor latinoamericano como coleccionista en la novela póstuma de Silva, *De sobremesa*, se prolonga luego con la exaltación de la modernidad en Díaz Rodríguez y concluye, en la prosa de Güiraldes y Quiroga, con un París degradado, que sea vuelve paradigma del artificio y la enfermedad frente a una Latinoamérica que simboliza lo natural y la salud mental y física. «El

[12] *Pedro Salinas, «Rubén Darío y la patria»,* Ensayos completos, *Taurus, Madrid, 1983.*

mito de París –escribe el autor– que nace como modelo cultural y social en la búsqueda de la identidad iberoamericana a mitad del siglo XIX, evoluciona a través de la literatura del modernismo desde la imagen de la cosmópolis que permite a los escritores apartarse de la realidad de sus países y buscar su origen en la cultura europea, hasta convertirse en el paradigma de lo artificial y lo extraño. La decepción y el desencanto tras confrontar el París ideal, patria de todos los artistas, con el París real servirá así de contrapunto dialéctico a otro mito que comienza a nacer, el de la naturaleza y lo natural como características propias de lo americano»[13]. Sylvia Molloy ya había sabido mostrarnos esa imagen del Darío que deja la capital francesa en 1914 con las manos vacías o la del Güiraldes que escribe, con *Raucho*, la crónica de una desilusión. Pera insiste en ello pero para subrayar el papel que juega este desengaño en la evolución de nuestra literatura y en la conquista de nuestra propia alma. Ciertamente, París, «el mal necesario», acaba defraudando a los modernistas, pero esas frustraciones son parte de lo que somos y de lo que es nuestro. Y es que la historia de nuestra relación con la ciudad bien podría concebirse como un repetido ciclo de ilusiones y desencantos en el cual cada nueva generación recrea el mito, lo cultiva y lo destruye de un modo distinto a la precedente. Más que una línea continua, lo que parece dibujarse así es una línea quebrada o un forcejeo, acaso el símbolo de nuestro combate con ese otro que no se ajusta a la idea que nos habíamos hecho de él ni acepta tampoco la idea que nosotros nos habíamos hecho de nosotros mismos.

Al viejo y cansado Darío que se marcha decepcionado en 1914, le sucede en 1916, inaugurando un nuevo ciclo, el muy joven Vicente Huidobro que llega dispuesto a triunfar. Pero, para las vanguardias, la ciudad no será ya la exquisita urbe donde se asocian armoniosamente arte y progreso en un ideal de civilización, sino la plataforma internacional de la crítica y la contestación de ese mismo modelo cultural tras la carnicería de la Gran Guerra. «Ciudad cósmica» la llama Vallejo, como para distinguirla de la cosmópolis de la generación anterior. La crisis de los valores de Occidente no sólo hace posible en ella una efervescencia creadora en la que participan gentes de las más variadas nacionalidades. Al mismo tiempo, París es entonces uno de los centros en los que con más fuerza se reivindican, se investigan y se difunden las expresiones de culturas ajenas a la tradición occidental. Como bien señala Jorge Schwartz, nuestros escritores buscan allí la originalidad más extrema y algunos la encuentran –y se encuentran–

[13] Op. cit., *pp. 15-16.*

en esos espacios de diálogo que el cuestionamiento de la primacía de la cultura europea ha hecho posibles[14]. La Lydia Cabrera que, en una suerte de epifanía, descubre a Cuba en las márgenes del Sena mientras estudia la iconografía de un templo de Java, o el Miguel Ángel Asturias, que después de sostener en su tierra una tesis sobre los indígenas que rayaba en el racismo, se dedica a traducir el *Popol Vuh* en el seminario de Raynaud son dos buenos y conocidos ejemplos de los intercambios que en aquellos años propicia la ciudad. Pero hay más: el Alejo Carpentier que les enseña a bailar el son a las parisinas en los cabarés cubanos de Montmartre y organiza, con Robert Desnos, conferencias sobre la música popular cubana en los teatros del Barrio Latino, aprovecha la posición de París como caja de resonancia internacional, para elaborar y promover una imagen distinta de América Latina, en la estela del mundonovismo. Para todos, la ciudad de los años veinte y treinta del siglo XX fue una suerte de conmutador de identidades que les permitió sintetizar la crítica de Europa contra Europa implícita en el proyecto vanguardista y la crítica de las sociedades de las que cada uno procedía. Una historia del lugar de París en nuestra literatura tendría que arrojar algo más de luz sobre esa decisiva encrucijada y explicar, por ejemplo, cómo, según cuenta Arturo Uslar Pietri, fue en las terrazas del Montparnasse surrealista donde se inició la revisión de la herencia del realismo decimonónico y la novela de la tierra que acabaría desembocando en un nuevo paradigma estético y cultural: la teoría del realismo mágico y lo real maravilloso. Recordemos que Carpentier también deja un testimonio sobre ese proceso en el famoso prólogo a *El reino de este mundo* en el que hace explícitas sus diferencias con el grupo de Breton y da rienda suelta a su animadversión contra los cenáculos literarios de una ciudad que tuvo que dejar en 1939, tanto o más decepcionado que Darío. Se ha dicho y se ha repetido que su novela *Los pasos perdidos* es, en más de una sentido, una respuesta a la *Canaima* de Gallegos. ¿No podría afirmarse que, desde la perspectiva de nuestra historia parisina, es asimismo una extensa reescritura de *Raucho*?

El tercer y último ciclo es el que, creo, realmente podría calificarse de ciclo de París como capital literaria de América Latina. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial y hasta los años setenta y ochenta, París no sólo acoge a un sinnúmero de autores nuestros sino que, además, garantiza su promoción y la recepción de sus obras en el plano internacional. La aparición, en 1952, de la colección La Croix du Sud señala un hito, ya que se

[14] *Jorge Schwartz,* Vanguarda e cosmopolitismo na decada de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade, *Perspectiva, São Paulo, 1983.*

trata de la primera colección editorial exclusivamente dedicada a la publicación de obras latinoamericanas en un país extranjero[15]. Roger Caillois, que regresa de Argentina en 1945, la funda con la ambición de crear un espacio propio para una literatura que había aprendido a descubrir y a apreciar durante su exilio porteño. Como es bien sabido, La Croix du Sud da a conocer a Borges en Francia y en Europa. Pero no sólo a Borges: también a Carpentier, a Rulfo, a Cortázar, a Cabrera Infante e incluso a figuras más jóvenes como Mario Vargas Llosa. Sylvia Molloy llama a este momento el del verdadero diálogo e intercambio entre la literatura francesa y la latinoamericana. No sería menos justo decir que es el momento en que los escritores latinoamericanos hacen plenamente suya París y el mito de París, usándolos hasta la trama. Y es que la capital francesa se plasma en mil espejos diversos y contradictorios. Es el mandala de Cortázar en *Rayuela*, el infierno alienante de la *Pobre gente de París* de Salazar Bondy, la escuela de soledad de Julio Ramón Ribeyro, la última ciudad de la *Terra nostra* de Fuentes, la tierra del exilio de Severo Sarduy y ese lugar mágico donde, como recuerda Vargas Llosa en sus memorias, «salir a caminar por los puentes y muelles del Sena, u observar a ciertas horas las volutas de las gárgolas de Notre Dame o aventurarse en ciertas placitas o el dédalo de callejuelas lóbregas del Marais, era una emocionante aventura espiritual y estética, como sepultarse en un gran libro»[16]. Una historia de París en nuestra literatura tendría que dar cuenta de esta profusión de imágenes que, en un tiempo relativamente breve, se suceden hasta el agotamiento, enlazando de mil maneras existencia y creación. Asimismo, no pondría menos que verlas resumidas en el prólogo de Paz al número especial de *Les Lettres Nouvelles* de julio de 1961 sobre América Latina. «Sólo regresa el hijo pródigo», escribe allí el poeta[17]. París es, para él, la gran metáfora de nuestro esencial desarraigo y una estación necesaria en la ruta que nos lleva hasta nosotros mismos: en suma, uno de los sitios en los que hemos tratado de articular, a lo largo de dos siglos, un discurso sobre el otro que os permita reconocernos. Por eso, en la estrategia emergente de nuestra literatura, una historia de París sólo puede escribirse, a la vez, con París y contra París, en la doble dinámica de cercanía y distancia crítica que impone la afirmación de una identidad.

[15] *Cf. el artículo de Claude Fell, «La Croix du Sud, tremplin de la littérature latino-américaine en France» in* Rio de la Plata *nº 13-14, París, 1972.*

[16] El pez en el agua, *Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 464.*

[17] *Ese prólogo se convierte luego en el ensayo «Literatura de fundación»,* Puertas al campo, *Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 19.*

Quedan, por supuesto, muchas cosas por decir. No me he referido a las revistas ni a los traductores, no he hablado de las amistades literarias ni de las casas editoriales ni del exilio. Tampoco he mencionado el papel de la ciudad en la visión de la literatura latinoamericana como globalidad ni el sentimiento de pertenecer a ese espacio cultural común, que dichos escritores descubren allí. Cristóbal Pera señala con humor que «si París no existiera los escritores hispanoamericanos la habrían inventado»[18]. Quizás habría que tomarse en serio esa *boutade* y convertirla en el epígrafe o la divisa de nuestra historia por venir. Y es que inventar o reinventar a París bien podría ser una de las más apasionantes aventuras de nuestra crítica en su intento por mostrarnos cómo, a través de los siglos, los latinoamericanos hemos aprendido a conocernos y a conocer el mundo más allá de los límites geográficos y/o las fronteras nacionales.

[18] Op. cit., *p. 183.*



«Doctor Mabuse» (1985), de J. Mª. Beroy

CALLEJERO



«Notas de terror» (1984) de Jordi Díaz Castrillo

Los relatos olvidados de Max Aub

María Paz Sanz Álvarez

Breve panorama de publicaciones aubianas

De los escritores españoles que sufrieron la dolorosa experiencia de la guerra y del exilio quizá sea Max Aub uno de los más injustamente tratados. Hasta hace bien poco era difícil encontrar su obra no tan sólo en los anaqueles de las librerías sino también en los fondos de las bibliotecas. Algunos de sus libros depositados en bibliotecas estaban catalogados en ficheros aparte, con signos de haber sido censurados, como si se trataran de objetos peligrosos o campaña subversiva. Otros habían sido incautados de las bibliotecas personales de amigos del propio autor, cuando no de la suya propia, de su casa de Valencia que fue tomada por los vencedores formando parte de su botín de guerra. Tras largos años en el exilio, viviendo como español, sintiéndose español y sufriendo la añoranza de la España en sus entrañas le es denegada sucesivamente la entrada a su país, no sólo la vuelta sino, la visita hasta que en 1969 puede volver pero no para quedarse, porque la España de Franco no era *su* España. Max no estaba dispuesto a pagar un precio tan alto como es la dignidad del ser humano, la integridad y la coherencia, ni tampoco podía pagar con el silencio. Max eligió escribir en español, escribir sobre España y para los españoles y eso le costó permanecer en el exilio hasta que su corazón español se paró, con el dulce sabor de acabar de visitar España en 1972.

Hace poco tiempo, Ignacio Soldevila señalaba 1993 como el inicio de la recuperación de la obra maxaubiana[1]. Anteriormente este mismo profesor había señalado las causas del injusto olvido de la figura y obra de Aub: en primer lugar, la mayor parte de su obra la escribió en México, durante su largo exilio; en segundo lugar, Max Aub muere tres años antes que Franco y, por tanto, no puede incorporarse a la nueva vida política española de la transición y la democracia como hicieran otros escritores exiliados. Unido a que el culto a los muertos en nuestra sociedad está poco arraigado y enseguida pasan a alimentar la desmemoria colectiva. Precisamente fue en vida

[1] *Ignacio Soldevila: «Max Aub, de 1993 a esta parte» en* Turia, *43-44, Zaragoza, marzo 1998, pp. 137-145.*

del autor cuando se publicó gran parte de su obra en España, aunque de forma incompleta pues sufrió las mordeduras de la censura como ha señalado Soldevila: «los editores aprovecharon el prestigio que aureolaba a los exiliados para publicar cualquier texto que llevara su firma y pudiera pasar la censura, incólume o con mutilaciones. Así no es de extrañar que abunden las ediciones y reediciones maxaubianas en España hasta el momento de su fallecimiento»[2], y a los pocos meses de su muerte surgieron un aluvión de artículos homenaje, así como algunas publicaciones, luego otra vez se inundó de silencio. Es, por tanto, una parte fragmentaria de su obra y en muchos casos mutilada. Por otra parte, no deja de llamar la atención que la primera obra que publica en España, en 1964, sea una colección de cuentos de tema mexicano titulada *El zopilote y otros cuentos mexicanos*.

Desde que a finales de 1942 se instalara en México, Max Aub no dejó de escribir sobre España y para España, algunas de sus obras las había escrito en París, como dos de los «campos» de *El laberinto mágico*, y otras en el campo de concentración de Djelfa (como el poemario *Diario de Djelfa*), publicando donde podía y cuando podía. Muchas veces no encontraba dónde publicar, por ello editó su propia revista; *Sala de espera,* donde daba cabida a sus múltiples escritos de crítica literaria, narrativa, poesía y teatro. Esto denota que tuvo casi tantas dificultades para publicar en México como en España, hasta tal punto que él mismo costeaba sus ediciones (con el dinero que ganaba por su trabajo en la Radio de la UNAM y sus colaboraciones en guiones cinematográficos), como él mismo reconoce:

> «Uno de los casos más curiosos, que no me explico, es mi falta total de éxito. Mis libros no se venden. No tengo editor –y sabe Dios que lo procuro– como no sea para mis libros de crítica (que no lo son, sino charlas de café). Viste mucho eso del Fondo de Cultura, lo que no sabe la gente es que los libros los pago yo y que el Fondo de Cultura Económica únicamente los distribuye. Y eso gracias a la amistad con todos los de la casa»[3].

En efecto, las primeras publicaciones en México datan del año 1943 con *Campo cerrado* publicado por las Ediciones Tezontle, colección del Fondo de Cultura Económica, aunque el nombre de esta editorial no aparece en ninguna parte del libro, favoreciendo las confusiones. A esta novela le seguirán los relatos de *No son cuentos* también editados en la misma colec-

[2] *Soldevila: «Bibliografía y crítica maxaubiana: De 1974 a esta parte» en* Insula, *nº 569, Madrid, mayo 1994, p. 5-7.*

[3] *Aub, Max:* Diarios (1939-1972) *edición a cargo de Manuel Aznar Soler Barcelona: Alba, 1998, p. 252.*

ción Tezontle, y *Diario de Djelfa* (1944) publicado por la Unión Distribuidora de Ediciones. Después se editarían los siguientes libros: *Campo de sangre* (Tezontle, 1945), el drama *El rapto de Europa* (Tezontle, 1946); otra pieza teatral como es *De algún tiempo a esta parte* que escribió en París en 1939, y que no publica hasta 1949, en una edición de tan sólo 200 ejemplares numerados, también en Tezontle; y *Deseada* (Tezontle, 1950). Después seguirán *Campo abierto* (Tezontle, 1951), el drama *No* (Tezontle, 1952), la novela corta –escrita antes de terminar la guerra civil española– *Yo vivo* (Tezontle, 1953), *Las buenas intenciones* (Tezontle, 1954). Algunas las editaría el propio autor sin tan siquiera la ayuda de distribución del F.C.E.: *Canciones de la esposa ausente*, poemario dedicado a su mujer, impreso en la Imprenta Juan Pablos de México, en 1953; de esta misma imprenta salen los *Crímenes ejemplares* en 1957. No obstante la mayoría de los relatos y dramas los había publicado en su revista *Sala de espera* antes de salir a la calle en forma de libro. Los relatos de *Algunas prosas* (1954), *Cuentos ciertos* y *Ciertos cuentos* (1955) los edita en México la Antigua Librería Robredo en corta tirada; posiblemente el director del Fondo se niega en 1955 a distribuirle sus libros porque son demasiados y no se venden bien, como anota en su diario el 6 de julio de 1955[4]. Y también halló dificultades de publicación de sus obras en la editorial Séneca de Bergamín y en otras editoriales como refleja en su diario:

> «... recordando a Bergamín y de cómo se negó a publicar mi *San Juan*, y de cómo hallé, al llegar a México, el manuscrito de *Campo abierto* arrumbado en casa de Mantecón. La lista sería tan larga como la de los títulos de mis libros: ni Losada, ni Calpe, ni Porrúa, ni nadie ha querido jamás publicar un solo libro mío. Sólo los de crítica ¡Válgales Dios! Y ahora el Fondo, se niega siquiera a distribuirlos. Es decir, para quien no lo sepa, que pagando yo la edición se niega a repartirlos en las librerías. La verdad, que no se venden»[5].

No será hasta 1958 cuando el F.C.E., a través de la colección Tezontle, la publique la novela *Jusep Torres Campalans*, la que más éxito de ventas alcanzó por la polémica que despertó. Con ella no tuvo problemas para editar en otros países, así la editorial francesa Gallimard la publica en 1961, la neoyorkina Doubleday and Co en 1962 y la italiana Mondadori en 1963. España se hace eco de este éxito más tarde, publicándola por primera vez la editorial Lumen de Barcelona en 1970, a ésta seguirán las editoriales

[4] *Ibid*, p. 266.
[5] *Ibid*, 26 de diciembre de 1955, p. 269.

Alianza y Plaza y Janés después de muerto Max Aub, en 1975 y 1985 respectivamente. En la Biblioteca Nacional se conservan ejemplares de estas ediciones españolas, pero se clasifica la novela como «Biografía», es decir, no estaría clasificada en literatura española, sino en Historia-Biografía.

En la década de los sesenta Aub encuentra editor en el hijo de uno de sus grandes amigos, Joaquín Díez-Canedo (hijo de Enrique) fundador de la editorial Joaquín Mortiz. En ella publica Aub los últimos «campos» del *Laberinto mágico: Campo del Moro* (1963) y *Campo de los almendros* (1968), así como la colección de relatos *Historias de mala muerte* (1965), dando nombre a su propia colección en esta editorial «Obras incompletas de Max Aub». También publicó esta editorial la 2ª edición de *Diario de Djelfa* (1970) ampliada con veinte poemas que había escribo Aub en el campo de Vernet y en la cárcel de Marsella. Mortiz publicó también la versión completa de *Luis Álvarez Petreña* (1965), cuya primera parte la había escrito antes de la guerra y publicado por entregas en la revista *Azor* (del nº 2 al 12, Barcelona, octubre de 1932 a febrero de 1934), hasta que salió publicada en su totalidad –me refiero a la primera versión– en la Biblioteca Azor impreso en Miracles, en el año 1934[6]. Más tarde, en 1970, la editaría la editorial Aguilar en el volumen *Novelas escogidas*, con prólogo de Manuel Tuñón de Lara. Joaquín Mortiz también publica sus obras teatrales *Cara y cruz* (1966), *Las vueltas* (1965), *El cerco* (1968), *Retrato de un general visto de medio cuerpo y vuelto hacia la derecha* (1969) y *Los muertos* (1971). Así como la colección de ensayos *Hablo como hombre* (1967) y los diarios *Enero en Cuba* (1969) y *La gallina ciega* (1971), ésta última alcanzó gran éxito de ventas, como confirma Bernardo Giner de los Ríos Díez-Canedo «fue el primer libro de Max que se agotó en repetidas ocasiones y que alcanzó, en vida del propio Max, tiradas apreciables»[7]. Parece, por tanto, que en España interesaba más lo que podía contar un escritor exiliado sobre lo que se había encontrado a su vuelta a su país, que su obra propiamente dicha.

Alejandro Finisterre, otro exiliado español en México, le edita el original y singular *Juego de cartas* –se trata de una baraja española de 104 naipes de 17 x 11 cm. Con dibujos firmados por el ficticio pintor Jusep Torres Campalans y en el reverso un texto epistolar que constituye a la vez un

[6] *De esta edición se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (desgraciadamente pendiente de localizar desde el 8-VI-1993) y en la ficha catalográfica pone como nota «Retrato del biografiado». Por tanto, se la clasifica como una biografía en vez de una novela, al igual que ocurre con* Jusep Torres Campalans.

[7] *Bernardo Giner de los Ríos: «Max Aub: tipógrafo y editor. Una visión parcial» en* Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto Español *Valencia: Ayuntamiento, 1996, pp. 55-67.*

relato literario de multitud de lecturas posibles y un segundo juego– en 1964. Pero la primera obra que le publicó este editor fue *Del amor*, una miscelánea de textos de distintas épocas y distintos autores, desde Goethe, Benjamín Franklin, Ninon de Lenclos... incluyendo un fragmento de *Yo vivo* del propio Aub. Es una obra experimental en la que dos personajes presentan los textos dramatizándolos y en la que colaboró la pintora Leonora Carrington en su puesta en escena –aunque ésta no llegó a llevarse a cabo por motivos económicos– en el diseño de los trajes de los personajes. La primera edición se publicó en la revista *Ecuador 0º0'0"* (México, agosto 1960) editada por Alejandro Finisterre. En 1972 la reedita Finisterre en una edición especial de 3000 ejemplares e ilustra la portada con la reproducción de un cuadro de Leonora Carrington que poseía Aub y que tenía colgado sobre su cama conyugal (como homenaje hacia su esposa). Otra obra de teatro que le publicó Finisterre fue *Deseada* en 1962, después, en 1968, abriría la colección «Mil y Una» los pubianos *Crímenes ejemplares*, que había publicado Aub por primera vez en 1957 en su *Sala de espera* (después los publicó independientemente en la imprenta mexicana Juan Pablos) y en 1968 en España, en edición del autor, por la imprenta Miracle en versión reducida. La edición de Finisterre continúa la broma de Campalans, reproduciendo una acuarela firmada por este pintor pubiano y titulada «Un monde Juste»: «en homenaje a Raymond la Sciencie, Monier et Soudy. Guillotinés le 21 avril 1913 et a Bonnet, Garnier, Vahet et Carrouy, morts combat pour Un Monde Juste».

Si encontró dificultades Max Aub en México para publicar su obra, éstas se aventuraron en España. Ya hemos visto cómo algunas de sus obras publicadas en España fueron bajo sus propios auspicios, una de ellas es una clara muestra de la añoranza y deseo de publicar en España, de hecho es una de sus bromas literarias más celebradas actualmente. Se trata de un ensayo ficticio: *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, ficticio hasta en su edición: impreso en la madrileña Tipografía de Archivos en el año 1956, la imprenta cargada de sacar a la luz los trabajos de la Academia. No quiso que se lo publicara la editorial Joaquín Mortiz, porque como explica Bernardo Giner de los Ríos: «quería que lo hiciésemos entre los tres [Bernardo, Joaquín Mortiz y Aub] y que la portada, el papel, las cajas, notas y todo lo demás fuesen lo más parecido posible al discurso de ingreso que en la Real Academia de la Lengua había pronunciado Enrique Díez-Canedo, padre de mi tío Joaquín y abuelo materno mío»[8]. Trata el género literario que Max prefería, haciendo una ficción: lo

[8] *Ibid, pp. 65-66.*

leería ante los académicos de la RAE, en el día de su ingreso en la academia y sería contestado por un viejo amigo suyo, Juan Chabás (que había muerto en 1954 exiliado), como si la guerra civil no hubiera sucedido y, por tanto, no existiera el exilio de muchos escritores españoles, ni la muerte de otros (como Lorca). Es, por tanto, simbólico que eligiera esta obra para introducirla en España, aunque el público español no la conociera hasta 1972 cuando la publica la revista *Triunfo*. No es hasta la década de los sesenta cuando las obras de Aub pueden ser leídas por un minoritario grupo de españoles, sin embargo él ya había dado muestras de intentarlo en los primeros años cincuenta, enviando algunos de sus escritos a no menos minoritarias revistas literarias. Así publica el soneto «Labios» en 1953, en la cordobesa *Alfoz* y será la revista *Los Papeles de Son Armadans* de Camilo José Cela, la que de entrada a algunas muestras de su creación como es un fragmento de *La calle de Valverde*, en el nº 23 de febrero 1958. Ya en la década siguiente se sumarán a esta revista las prestigiosas *Insula, Poesía de España y Primer Acto* (donde publicará su *San Juan*).

En 1966 la editorial Gredos le permite entrar por la puerta grande en la publicación española con un libro que reúne parte de su obra (novelas cortas, como *Geografía* o *Yo vivo*, algunos relatos, etc.) como muestrario de lo que el propio autor reconoce como *Mis páginas mejores*. Sin embargo, su obra cumbre o cuando menos la obra que toca el tema más espinoso y testimonial, los seis «campos» de *El laberinto mágico*, no se publica en España en vida del autor y tan sólo se conocen en la clandestinidad. Novelas como *Las buenas intenciones* o *La calle de Valverde* publicadas ambas por la editorial barcelonesa Delós-Aymá en 1968, no pudieron esquivar la censura y fueron mutiladas en las partes que consideraron los censores más «peligrosas» para la memoria histórica. Lamentablemente esta mutilación perdura en las siguientes publicaciones que se hicieron bien asentada la democracia en España, pues se limitan a reproducir la edición barcelonesa sin cotejar el texto publicado en México.

Si echamos un vistazo al repertorio bibliográfico podemos apreciar un ligero interés por la obra de Aub en el año de su última visita a España y en el de su muerte. Este interés aumentará a partir del 75, año de la muerte de Franco, pero descenderá en los años ochenta y no volverá a percibirse hasta mediados de los noventa. Esto entronca con la idea que apuntábamos al principio y que señala Ignacio Soldevila en un reciente artículo (*Turia*, 1998): a partir de 1994 se ve una ligera tendencia a suscitar interés la obra de Aub para las editoriales españolas, pues para los investigadores, estudiosos y admiradores de Aub el gráfico de interés no ha variado desde hace muchas décadas.

Los relatos olvidados

Como hemos visto en este breve panorama de las publicaciones de la obra de Aub, parte de su obra se encuentra esparcida en distintas publicaciones periódicas sin que encontrara lugar en el cauce normal de la monografía. Tras una exhaustiva búsqueda y rastreo de las distintas revistas en que colaboró Aub, hemos recuperado cinco relatos totalmente olvidados por editores y estudiosos. El primero de ellos, siguiendo un orden cronológico, no es precisamente un relato o al menos Aub no lo publicó como tal, no obstante lo incluimos en este género narrativo por sus características estilísticas más propias del relato literario que del artículo periodístico. Se trata del artículo publicado en el periódico barcelonés *La Vanguardia*, el 29 de mayo de 1938, que bajo el título «Las personas como son: Una muchacha española» pertenecía a una serie de artículos que publicó Aub en ese año[9]. Es la historia de una asturiana valerosa, una «*Pasionaria*» que se solidariza con los problemas de los mineros y colabora con ellos en la revolución del 34 cuando sólo contaba con diecisiete años. En los dos primeros párrafos el narrador describe a la protagonista de su historia, da sus antecedentes familiares y describe el pueblo y la situación a la que estaban sometidos sus trabajadores, los mineros. Después, todo el relato se pone en voz de su protagonista: cuenta su calvario y el de sus compañeros a manos de sus verdugos. La crueldad y el dolor queda manifiesta en oraciones cortas, sin florituras, cuando relata la paliza que recibió uno de sus compañeros, el más ilustrado y el más débil (pues era minusválido de una pierna):

> «Lo mataron a palos, ahí, delante de nosotros. El ruido mate de los vergajos sobre la carne con los huesos rotos. Lo arrastraron al patio».

A ella la sueltan por ser menor de edad y continúa su actividad política como secretaria del Comité Provincial Femenino. Al llegar julio de 1936 participa en el frente llegando a hacerse sargento, pero el Partido la reclama como Presidenta del Comité Provincial de Mujeres Antifascistas para hacer propaganda en los frentes. Luego tiene que huir a Francia hasta que decide volver a España a seguir luchando, es testigo del bombardeo de Barcelona, mientras estaba convocando a la gente a una manifestación de

[9] *El ciclo lo conforma: «Las cosas como son. Escúchame Francia...» en* La Vanguardia, *Barcelona 22-4-1938, p. 3. «Las cosas como son. ¿Conoces tú el país vasco...? en* La Vanguardia, *30-4-1938, p. 3. Y «Las personas como son. Una muchacha española» en* La Vanguardia, *29-5-1938, p. 4. De 1938 también es el relato «El cojo», publicado en* Hora de España *(nº 17, Barcelona, mayo 1938, pp. 73-89) donde la posición de Aub frente a la guerra es clara.*

apoyo a Negrín y contra la Junta de Defensa, gritando la célebre frase: «Más vale morir en pie que vivir de rodillas» y el «No pasarán». Finaliza el relato con una imagen que Aub retomará en «Enero sin nombre», es decir en el cuento que relata la derrota republicana en Cataluña, en enero de 1939. Comparándolos vemos que son casi idénticos los finales de ambos relatos:

> «Y grité nuestro 'No pasarán', y una mujer vieja acogida en un portal, llevada sin duda de un lado por el miedo y por otra parte por mi entusiasmo, me contestó, refiriéndose a los aviones que en aquel momento descargaban su muerte: 'Pasarán por arriba, pero no por abajo'». (En «Una muchacha española»).

–«No pasarán.

Una misérrima vieja acogida a mi tronco les grita: –Pasarán por arriba, pero no por abajo». (En «Enero sin nombre»).

En el último párrafo de «Una muchacha española», Aub retoma la voz de la narración revelándonos el nombre de la protagonista: «Se llama Agripina Feliciate, tiene 22 años y su aspecto es dulce y alegre. Se parece por fuera a miles de muchachas españolas. Nada impide creer que –por dentro– hay muchas como ella, esperanza nuestra». Es importante este relato no sólo porque revela un acercamiento a la guerra civil desde una perspectiva humana que luego será clave en su obra, sino también por el tratamiento del personaje femenino que protagoniza la historia. Un personaje al que trata Aub con cariño y ternura y que representa la valentía y la lucha del pueblo español, un tratamiento que no acostumbra Max Aub con los personajes femeninos en la mayor parte de su obra (salvo algunas excepciones como la de Asunción en *El laberinto mágico* o la de Remedios y Tula en *Las buenas intenciones*).

El siguiente relato que hemos rescatado se publicó en la revista *Las Españas* en México en septiembre de 1947 (p. 6) bajo el título «Gato por liebre» y está ilustrado con dibujos de la pintora Elvira Gascón[10]. Se trata

[10] *Después de escribir esta comunicación he comprobado –gracias las indicaciones de Ignacio Soldevilla– que el relato «Gato por liebre» lo incorporaría Max Aub a su novela* Campo abierto *en el capítulo «5 de noviembre» (pp. 315-322, de la primera edición, México: Tezontle, 1951). Con pequeñas variantes como son los nombres de los personajes y al lugar donde se encuentran charlando (en «Gato por liebre» están en la habitación de un hotel de la madrileña plaza de Callao, mientras que en la novela están en el museo del Prado). El personaje que se nombra como Rafael en «Gato por liebre» es Anselmo Muñoz en la novela, el personaje centroamericano Laparra de la novela, en el cuento es el mexicano Menéndez; y el narrador de la historia primera –la de la Virgen de pastaflora que se encuentra en un pueblo madrileño cuando va a atender al cacique amigo de Azaña–, Servando Santángel en la novela, es en el cuento Ferrer.*

de una historia narrada por un testigo de lo relatado, un médico que quiere cambiar de profesión y prepara unas oposiciones para acceder a una cátedra de dibujo. La sublevación le pilla en Madrid preparando las oposiciones, su relato lo cuenta a unos compañeros de Izquierda Republicana mientras están guarecidos en un hotel de la madrileña plaza de Callao. Recuerda cuando circunstancialmente le obligan a ejercer su antigua profesión de médico con un paciente amigo de Azaña que vive en un pueblo de Madrid, cerca de Navalcarnero. Es un hombre viejo de Izquierda Republicana que no quiere ser atendido por el médico del pueblo porque es de la C.N.T. y que todo su mal es el pánico que tiene a los cenetistas y a que le quiten el vino de su bodega. El médico le receta unos calmantes y le recomienda que coma, después entra en la taberna del pueblo y pregunta a la tabernera de qué bando es el pueblo: «Según», contesta ella. Y explica que quemaron la iglesia porque la imagen de la Virgen era de cartón «ni siquiera de madera, una vergüenza. Así engañan a la gente», y esto lo corrobora un viejo cliente de la taberna: «Si llegan a quemar la Virgen de mi pueblo me pego de hostias con el primero. Mire usted compañero, aquí son unos desgraciados. Siempre les han dado gato por liebre. No han podido fusilar ni a los más ricos del lugar porque eran amigos de Azaña. Y todo eso les pasa porque tenían una virgen de pastraflora...». El relato del médico-pintor finaliza aquí; uno de sus compañeros, un mexicano que se unió a la lucha contra los sublevados en España, trae a colación un relato de su tierra: sobre la rivalidad entre dos pueblos mexicanos contra otro que tiene mejor cosecha que los demás: «El aborrecimiento se basaba, ante todo, en que el santo Cristo de La Nopalera era mucho más milagroso que los patrones de los otros dos pueblos. Y aquella cosecha ubérrima frente a la miseria de sus vallecitos acabó con todas las paciencias». Se les ocurre a los de los pueblos afligidos raptar al Cristo del pueblo agraciado y fusilarlo delante de todos para después salir en procesión con sus propios Santos «pidiéndoles bendiciones por haber acabado de una vez por todas con su santo rival». En ambas historias que conforman el cuento se pone de manifiesto la ignorancia, la superstición y el absurdo de los seres humanos, son la cara y la cruz de una misma moneda: los españoles quemaban las imágenes porque creían que no servían para nada, mientras que los mexicanos lo hacían porque creían que era milagrosa la imagen del Cristo y les favorecía sólo a unos. De ahí que el personaje de Menéndez, el capitán mexicano, se ría de la historia relatada por el médico-pintor: «me hacen reír con sus imágenes de cartón piedra. Bien está que quemen los altares si creen que no sirven para nada. Lo bueno es cuando lo hacen por lo contrario...». Es muy interesante este cuento no sólo porque la narración se apoya sustancialmente en el

diálogo[11], algo que será característico en la narrativa de Aub, sino porque hay un mestizaje entre dos culturas la española y la mexicana[12]. Hay que tener en cuenta la fecha de publicación del relato, 1947, hacía cinco años que Aub residía en México, existe por tanto una vinculación con el país que lo acoge y aunque el relato se sitúe en España, en plena contienda civil, la introducción final del personaje mexicano y su relato es un pequeño homenaje al país que acoge a los exiliados españoles y una muestra del mestizaje de culturas que se opera en ellos (este mestizaje también lo podemos notar en el léxico y expresiones mexicanas que aparecerán posteriormente en la obra de Aub).

Otro de los relatos olvidados en las páginas de una revista es el titulado «Los hijos», publicado en *Cuadernos Americanos*, nº 5, septiembre-octubre 1967 (pp. 255-258). Es un relato de tema mexicano que, sin embargo, no se incluyó en *Cuentos mexicanos* (1959) ni en la edición española aumentada *El zopilote y otros cuentos mexicanos* (1964). Se nos cuenta la historia de dos amigos que llegaron a tener cargos importantes en la política mexicana. La historia la cuenta un hombre a otro, en una conversación de café –es por tanto un relato oral– y trata de darle un halo de misterio o de temor ya que intenta no precisar ni la fecha (tan sólo dice que podría ser en tiempos de cuando presidía México Porfirio Díaz o Venustiano Carranza o Álvaro Obregón, es decir en los primeros veinte años del siglo XX), ni los nombres reales de los protagonistas de la historia. Hace hincapié en que lo que cuenta no es invención «si te cuento lo que te cuento es porque no es cuento», con lo cual sigue la búsqueda de la verosimilitud característica de la obra aubiana. El narrador de la historia es sucesivamente interrumpido y replicado por su oyente y gracias a estas réplicas, se nos informa más de la historia. Hasta el final del relato no se nos habla de los hijos de uno de los protagonistas de la historia y que darán título al cuento: los muchos hijos que tuvo el finado con distintas mujeres y que ahora se pelean por la herencia del padre que creen de gran fortuna, pero que realmente no existe porque éste vivía bien pero sin atesorar nada.

[11] *A veces el narrador describe el escenario donde se desarrolla la situación que está narrando y es replicado por uno de los oyentes, ej. «Gracias por el decorado, te faltan las moscas», replica uno de los oyentes al escuchar la descripción que hace el narrador sobre la taberna.*

[12] *Aunque la historia contada por el mexicano, bien la pudo sacar Aub de otras muchas historias que ocurrieron también en España durante la guerra civil. Luis Buñuel, por ejemplo, cuenta algo parecido en* Mi último suspiro *(Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 185): «aquellos obreros que, un buen día, subieron a un camión, fueron hasta el monumento al Sagrado Corazón de Jesús, levantando a unos veinte kilómetros al sur de Madrid, formaron un pelotón de ejecución y fusilaron con todas las de la ley a la gran estatua de Cristo».*

En este relato Aub ha sabido trasladar el lenguaje oral mexicano; es una muestra de cómo su oído se había aclimatado perfectamente al habla mexicana. Así encontraremos desde simples apelativos como «cuate», «pendejo», «compadre», «hermano», «gachupín», «chamaca», etc. a expresiones típicamente mexicanas como: «okey, poblano, pon columpio para que otro se mezca», «aquí nadie se libra de ir de lo oscurito a lo güero» (para indicar que a los mexicanos les gusta cambiar de las morenas indígenas a las rubias criollas), o «compañero de banca» (refiriéndose a que eran amigos desde la escuela). No solamente mediante el lenguaje y la historia relatada se sumerge en el mundo mexicano y capta su esencia, sino también a través de las descripciones físicas y psicológicas de los personajes. Así cuando nos cuenta que uno de los protagonistas era secretario del gobernador, nos describe a éste último y con su descripción también la sociedad política mexicana:

> «Tú sabes también como yo lo que representa ser secretario particular de un gobernador si se es listo y el señorón no es más que aficionado al dominó, al pulque y a las chamacas o todo a la vez, sin contar el dinero, padre de todos los bienes».

Los protagonistas van ascendiendo en sus respectivas carreras, apoyados el uno en el otro, Juan pasará de ser secretario del gobernador a ser secretario general del Gobierno y de esto a ser Gobernador; y su amigo Víctor director de un periódico nacional que representa oficiosamente a su amigo Juan y después Víctor será su secretario particular, actuando a la sombra de Juan pero siendo él quien realmente lleva las riendas. A través de estos personajes se va haciendo una radiografía de la sociedad mexicana y como recurso de verosimilitud a la vez que de guiño al lector, es la imprecisión de fechas, lugares de nacimiento e incluso nombres que habíamos visto al principio, para que parezca que el narrador tiene miedo de que se desvele el nombre de los protagonistas, por si pudiesen actuar contra él, dando así mayor veracidad a la historia que se cuenta como al marco donde se cuenta (el café) y quienes la cuentan (los dos amigos que conversan en el café).

Aub escribe este cuento veinte años después que el anterior, con lo cual ya llevaba un cuarto de siglo residiendo en México, y, sin embargo, nos presenta este cuento de tema mexicano como un espectador; es decir, el autor no es el narrador de la historia, sino que aparenta haberse colado en la conversación y haberla grabado, manteniéndose al margen y distanciado de un mundo que le es ajeno. Porque Aub «se sentía tercamen-

te español»[13], agradecido al pueblo mexicano, pero no identificado en él. Y esta es la trágica y paradójica realidad del exiliado: por una parte, sigue viviendo en una España artificial desde el exilio, con compañeros y amigos exiliados también; reuniéndose en locales regentados a su vez por españoles exiliados, hablando y recordando su patria; por otra parte, es tan sólo un artificio, pues viven y trabajan en otro país que aunque tenga el mismo idioma, no tiene la misma forma de hablar y, por supuesto, distinto sonido y tonalidad en su habla. No escucha más español que entre los españoles que, como él, tuvieron que abandonar España hacía muchos años y, por tanto, en sus escritos se verá reflejado lo que el oído lleva escuchando desde hace muchos años. El escritor escribe para una España a la que le es muy difícil acceder, y al país que lo acoge le interesan poco los temas de España. De ahí las amargas quejas de Aub:

> «Pruebas de mi *Teatro completo*, de Aguilar. Los correctores me han sustituido todos los mexicanismos. ¿Qué hacer? Evidentemente, corregir los que suceden en México. Pero, ¿y lo que no ocurre señaladamente en España? Fiarse sólo del oído... ¿De qué oído? ¿Del mío, ahora, aquí? ¿Del de mañana, si lo tuviera, en España? Curioso problema sólo resuelto con la verdad: no darle importancia. ¿Qué más da? Sí da. Pero sólo para mí. Y no voy a contar nada dentro de nada»[14].

«Signos de ortografía» es un relato aparecido en la *Revista de Bellas Artes* de México, en el nº 23 de septiembre-octubre de 1968, pp. 31-38. Este relato no se recuperó en ningún volumen de relatos aubianos, más que un relato son una serie de epigramas o greguerías dedicados a la imprenta y a la tipografía. Vienen a ser una transposición de los *Crímenes ejemplares* en el mundo de las letras, la imprenta y los signos de ortografía. Así también los ve Bernardo Giner de los Ríos cuando, en el Congreso Internacional que se realizó en Valencia sobre Max Aub en diciembre de 1993, hablaba de una colección de crímenes que tenía previsto publicar después de morir Aub: «que no recuerdo si se titulaban *Crímenes de imprenta* o *Crímenes tipográficos* o algo parecido»[15]. Y no es otra que los «Signos de Ortografía» –aunque desconocemos si habría ampliado lo que publicara en la *Revista de Bellas Artes* en 1968–, dedicados a una larga lista de perso-

[13] *Como nos lo describe Francisco Ayala: «Laudatio de Max Aub», en* Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español» *Valencia: Ayuntamiento, 1996.*

[14] *Aub, Max,* Diarios (1939-1972)*, Barcelona: Alba, 1998, p. 412.*

[15] *Giner de los Ríos, Bernardo: «Max Aub: Tipógrafo y editor. Una visión parcial», en* Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español», *Valencia: Ayuntamiento, 1996, p. 57.*

nas vinculadas directa o indirectamente con la imprenta, la tipografía y las letras hispanas, como son Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Francisco Giner de los Ríos, Joaquín Díez-Canedo, Juan Larrea, Alí Chumacero, Juan Rejano, Elvira Gascón y muchos otros «que contribuyeron, a mediados del siglo XX, a darle a la tipografía mexicana una fisonomía particular», como dice el propio Aub. Las seis páginas que ocupa el relato en la revista están ilustradas con grabados de letras de distintos tipos y diferentes adornos típicos de la imprenta. Que el texto fuera acompañado de una parte gráfica también lo había pensado Bernardo Giner de los Ríos cuando comenta su deseo de habérselo publicado a su muerte: «la intención era casi poética y yo me la había planteado como un reto personal: cada crimen estaría ilustrado con su tipografía, ocuparía una página, e iría acompañado por grabados que mostrasen las máquinas, los chibaletes, los linotipos, los tipómetros y toda la parafernalia que agrupaba un taller de imprenta; devolví el original y no sé que suerte habrá corrido». Bernardo habla de «crímenes», porque muchas de las frases, microcuentos o epigramas –que muestran el gusto de Aub por la concisión y por lo sentenciosos[16]– se refieren a muertes violentas causadas por los signos de ortografía. Así uno muere «descoyuntado entre la j y la g», otro «le hundió el guión hasta la empuñadura», «–¡Qué tipo! Le hundió el verduguillo[17] en el medio de la D hasta dejarlo en I; con los despojos en reborujo[18] le puso el punto sobre la tal». Y en el primero de los microcuentos, Aub apunta que la mayoría de las personas no saben puntualizar bien, no saben utilizar los signos de ortografía adecuadamente: «Puntos, comas, guiones, paréntesis, asteriscos: ¡Cuántos crímenes se cometen en vuestro nombre!». Pero lo característico de este relato es el humor y la ironía, representa una muestra de las bromas literarias de Aub, de la narrativa lúdica y fantástica, desprovista de compromiso testimonial, el «escribir lo que imagino», el placer literario.

Esta serie de microcuentos está en la línea del epigrama, muy del gusto de Aub y de sus maestros –Quevedo, Gómez de la Serna, Díez-Canedo– y también del gusto del pueblo español, como él mismo declara en una reseña sobre los *Epigramas americanos* de Enrique Díez-Canedo: «Habiendo sido especialidad española, debido al gusto del pueblo por lo sentencioso y a la propiedad del idioma por lo conciso»[19]. Están sustentados en imágenes y eso les da mayor lirismo:

[16] *Gusto muy español, como reconoce Aub «Habiendo sido especialidad española, debido al gusto del pueblo por lo sentencioso y a la propiedad del idioma por lo conciso», en la reseña a los* Epigramas americanos *de Enrique Díez-Canedo, en* El Hijo Pródigo, *México, 1945.*

[17] *Verdugo, estoque muy afilado (según la cuarta acepción del DRAE).*

[18] Reborujo: *mexicanismo que significa revoltijo o empanada.*

[19] *En* El Hijo Pródigo, *México, 1945.*

«Dormir en un prado de comas, bajo un viento oscuro de acentos».

O el dedicado a «Los burgueses»:

Y aparecieron todos colgados de signos de interrogación, el acento clavado en el corazón. Aparecieron en largas hileras, plantados sin márgenes ni numeración, sin blancos, amazacotados, empastelados, hechos cisco entre el Espasa y el Rivadeneira, sin signo que les distinguiera, para siempre perdidos entre tanto falso papel biblia, sin índices, sin cabeza, encuadernados en piel, las iniciales en el lomo, marcados a hierro y oro.

«Signos de ortografía» es un claro exponente del juego de palabras y sonidos característico de la obra ausbiana. Ya Aub en sus *Diarios* se refiere al gusto por la palabra, al carácter lúdico de su literatura. «No creo que sea difícil notar, a lo largo de todo lo escrito por mí, una complacencia, un gusto, un placer por la palabra misma, por su fonía; tal vez es cosa tan personal y particular que los demás no alcancen a gozar lo que yo al dar con la palabra justa o muy aproximada o buscar su alcance con la repetición»[20]. En este gusto está el juego de polisemias:

«Viñeta es diminutivo de viña, por eso no importa que sea galicismo».
«Murió de tanta sangría».
«Condenado a galeras de por vida, jamás vio una página impresa».
«No se repuso nunca de la primera impresión».

Otras veces el juego es fónico, el sonido de la palabra recuerda a otra y por tanto varía de significado: «Sin presión no hay impresión», «Contra todas las reglas, recorrer es lo contrario de correr». Juega también con el doble sentido de las palabras subrayando un sentido erótico o sexual: «Foliar es no perderse una», «La mayúscula eyacula minúsculas en fila», «Tenía debilidad por las negritas», «Los blancos y las negritas dan lugar a buenas mestizas», «Negrita y cursiva ¡Cómo me gustaba!», «¡Esa señorita que pasó al otro mundo sin maculatura!»[21]. Y también juega con las descripciones de las palabras:

«El diccionario de la Academia está lleno de groserías, solía decir Pedro, el linotipista, a Juana, su legítima. ¿A que no sabes a lo que llaman 'miem-

[20] Diarios, *p. 237.*

[21] *En la imprenta al pliego manchado, mal impreso se le llama «maculatura». Por asimilación con «mácula», es decir, sin mácula, «murió virgen».*

> bro principal del periodo'? Y no digamos del *imperfecto*: 'Aquel cuyo sentido pende de otro miembro...'. A la mujer le tenía sin cuidado, bastábale el folio mayor».

Ironiza también sobre el exceso de las notas a pie de página o llamadas de atención al lector para explicar algo del texto: «Murió de tanta llamada, de tanta nota a pie de página que no le dejaban andar, de tanto ir y venir del diez al seis; de tanto número que remitían a fin de capítulo. Sólo se leyeron las notas, todas mortuorias». O: «¡Aquella llamada! ¡Aquella que no llevaba a ninguna parte! ¡Aquella llamada que a nada correspondía! ¡Aquella llamada sin contestación que llevó adentro tanto tiempo hasta que se le convirtió en un tumor que no pudo extirpársele nunca!».

También juega con el refranero y los dichos populares, adaptándolos al mundo de la imprenta: «Todo es según el cuerpo con que se lea», «Todo es según el blanco con que lo midas», «Dime cuántos puntos calzas y te diré lo que vales». Y crea una serie de refranes: «La pleca[22], a la inglesa», «la llave, siempre abierta», «el bigote, retorcido», «La viñeta, bien dorada», etc. Para terminar con el sueño del linotipista:

> «¡Despertarse analfabeto! ¡Que todos despertaran analfabetos! ¡Que no hubiera sino analfabetos! ¡Nadie para escribir los diarios! ¡Nadie para componer periódicos ni revistas! ¡Nadie para sumar! ¡Nadie para restar! ¡Ni un libro! La sola palabra. ¿Qué pasaría? ¡Qué cuento! Cállenlo: a lo mejor, sucede».

El último cuento olvidado que ahora rescatamos, se publicó en la revista española *El Urogallo* (dirigida entonces por Elena Soriano), en su nº 3, junio-julio de 1970, bajo el título «Algunas trampas». Aub pretendía publicarlo como «parte de un libro del mismo género que *Crímenes ejemplares* en Lumen, no sé cuando»[23], probablemente en ese libro incluiría los «Signos de ortografía». Al igual que éstos, no es un cuento tradicional –con presentación, nudo y desenlace– sino una serie de aforismos o pensamientos sobre el juego y las trampas que en él se hacen. Es otro exponente del Max jugador, juega con las palabras, convierte la literatura en juego (como hiciera con *Juego de cartas*) y homenajea los juegos: cartas, ajedrez, juegos de azar y del juego se desprenden las trampas, cuya finalidad no es sólo

[22] *Filete pequeño y de una sola raya.*
[23] *Confiesa en una carta dirigida a Rafael Prats Ribelles en 1970, conservada hoy en la Fundación Max Aub (Segorbe).*

ganar al contrincante sino engañarlo, ser más listo que él. Por tanto, sostiene que las trampas son un arte y en cuanto arte, belleza:

> ¿Qué finalidad tiene la hermosura? ¿Mejorar la humanidad? Reconozcamos entonces su fracaso. Suponiendo que el arte no tiene finalidad alguna, que está ahí como una mosca (¿para qué servirá una mosca?) tal vez para dar gusto. ¿Es útil el gusto? Quizá para el que lo resiente. También puede ser dañino. Sobran ejemplos a mano, empezando por esta copa de anís. ¿Qué finalidad tiene el juego? El entretenimiento puede ser útil o dañino, como el anís, juégase por gusto. Ni siquiera entra aquí la categoría de lo bueno o de lo malo: por gusto, por la suspensión, por el interés no de ganar sino de saber si la carta es un 7 o un 8. ¿Qué finalidad tiene jugar? ¿Mejorar a la humanidad? ¿Qué finalidad tiene el juego que no sea la hermosura?

Este relato se basa también en el juego de palabras, en el goce por la palabra, por llegar hasta el último resquicio de un mismo concepto a través de todo el léxico posible. Así nos da una ristra de sinónimos de «trampa», pero a la vez distingue los matices de cada sinónimo y por eso dice que no es exactamente lo mismo, pues si fuera lo mismo no serían necesarios tantos vocablos distintos:

> Mentir no es burlarse ni falsedad dar coba, disimulo no es mala fe ni fingir, fraude; ocultar no es enredo, embuste no es estafa, artificio no es deslealtad ni dolo, astucia no es perjurio ni timo, finta no es fullería ni lazo, invención no es truco, maulería no es zancadilla, picardía no es celada, fingir no es embaucar, añagaza no es estafa ni treta es burla, jugarla de puño nada tiene que ver con el boxeo aunque sí dar gato por liebre, echar dado falso no es dorar la píldora, cacarear y no poner huevo (aunque eso se podría discutir). Hacer trampas no es engañar bobos sino listos.

Hace algunas reflexiones sobre las distintas sociedades y culturas del mundo a través del juego, así relaciona la revolución industrial con «el Can-Can y el baccará. Cristo con los dados. Los ingleses con el bridge. Dostoyevski y los novelistas rusos con cualquier azar. Balzac con el whist. Los españoles y los demás levantinos con el dominó. Los chinos con el mah-jong. Los niños con la lotería y la oca. Las solteronas y los generales con los solitarios. Yo, contigo». Concluye que la vida es una trampa, todo es engañar, que el hombre pretende fingirse otra cosa de la que realmente no es y que es hombre «porque construye trampas». Y el escritor, Max Aub, inventa, finge a través de sus personajes, se burla y bromea en muchas de sus obras y juega por placer –por placer literario– haciendo que el lector caiga en su trampa y se deleite con su obra.

Carta de Argentina

Otra vez Sarmiento y Rosas

Juan José Sebreli

El debate suscitado por el proyecto legislativo sobre el cambio de nombre de un tramo de la avenida Sarmiento por Juan Manuel de Rosas, revivió un viejo antagonismo que parecía olvidado. Estos dos nombres resultan emblemáticos para la interpretación de la historia argentina reducida de manera simplista a las líneas liberal y nacionalista, pero la realidad es más compleja que esta dicotomía tan nítida.

La primera reivindicación de Rosas surgió del propio liberalismo, en la generación del ochenta, con Adolfo Saldías quien, sin embargo, más que antagonismos buscaba una conciliación entre federales y unitarios.

Los orígenes del radicalismo –sus creadores, Alem, Yrigoyen y Alvear descendían de familias rosistas y sus filas estaban nutridas de viejos federales, marginados por los liberales– lo predispusieron a la temprana reivindicación de Rosas: algunos –Ricardo Caballero y Dardo Corvalán Mendilarzu– con campañas públicas, otros –Diego Luis Molinari– con debates históricos.

Este adelanto de los radicales a los nacionalistas, en el rescate de Rosas, tuvo su compensación cuando, después de la caída de Yrigoyen, algunos nacionalistas, que habían sido sus acérrimos enemigos, dieron un giro e iniciaron su rehabilitación, antes que los propios radicales, entonces demasiado abrumados por la derrota. Los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta vincularon, además, la figura de Yrigoyen con la de Rosas, cerrando de ese modo el círculo..

La apropiación de Rosas por los nacionalistas y las comparaciones que establecían con el fascismo, entonces en auge, suavizó el rosismo temprano de los radicales virándolo hacia un cauteloso eclecticismo; esa sería la posición de Emilio Ravignani y de Ricardo Rojas, quienes propugnaban conciliar a Rosas y Sarmiento, la síntesis entre federales y unitarios, aunque con una tenue inclinación por los primeros.

Un nuevo avatar sufriría el mito rosista: del caudillo conservador y autoritario, defensor del orden y la jerarquía, restaurador de la tradición colonial que alababan Carlos Ibarguren y los nacionalistas aristocráticos,

se pasaba a la interpretación, en clave populista, de Ernesto Palacio y Manuel Gálvez, este último, en sus exitosas biografías, una denigratoria de Sarmiento, otra apologética de Rosas, complementada con la de Yrigoyen, donde comparaba a éste con el caudillo federal.

La versión populista, destinada a perdurar, de Rosas como líder de masas, antiimperialista y enemigo de la oligarquía, no era más que un mito político sin ningún asidero en la historia real. Rosas nunca se había propuesto atacar los intereses de la burguesía ganadera de la pampa húmeda –a la que pertenecían él mismo y muchos de los participantes de su gobierno– y mantuvo cordiales relaciones con el capital inglés; los comerciantes y diplomáticos británicos eran habituales de los saraos de Manuelita. No debe extrañar que, tras su derrota, haya elegido para refugiarse la embajada inglesa, un barco inglés para huir y la propia Inglaterra, como lugar definitivo de destierro

Después de 1945, Gálvez, Palacio y los forjistas agregarían a las figuras de Rosas e Yrigoyen, la de Perón, inventando la línea histórica tan exitosa en las siguientes décadas. Tanto Yrigoyen como Perón, sin embargo, habían mantenido un cauteloso silencio con respecto a la controvertida figura de Rosas.

La antinomía Sarmiento Rosas difícilmente puede ser identificada linealmente con orientaciones de izquierda o de derecha. Tanto el liberalismo conservador como el socialismo democrático de la primera mitad del siglo, optaban por Sarmiento contra Rosas: así coincidían el centroderecha y el centroizquierda democráticos. Fueron los populismos –el yrigoyenismo y después el peronismo–, los que cambiaron el signo de ambos personajes, mostrando la coincidencia de los nacionalismos, fueran de izquierda o de derecha.

Tras la caída de Perón, la corriente desarrollista, de influencia intelectual en los últimos años cincuenta, era amante de las síntesis integradoras e intentó superar la dicotomía de federales contra unitarios, Rosas *versus* Sarmiento recurriendo, una vez mas, a la vieja fórmula ecléctica de algunos historiadores radicales, Rosas más Sarmiento, aunque con una marcada inclinación por el primero

Para el pensamiento de los últimos años sesenta y los setenta, esta conciliación resultaba demasiado débil y claudicante, y reapareció la línea excluyente nacionalista de Rosas y Perón –Yrigoyen permanecía olvidado– contra los demonizados liberales. José María Rosa y John William Cooke, al frente del Instituto de Investigaciones históricas Juan Manuel de Rosas, se encargaron de la peronización del rosismo, consiguiendo que el líder federal se convirtiera en un insólito ídolo juvenil junto a Evita y el Che.

Sarmiento, por su parte, había sido estigmatizado como introductor de ideas exóticas, un cosmopolita, «cipayo» según la jerga. Él, por cierto, no se hubiera sentido agraviado porque formaba parte de una corriente de intelectuales y políticos del siglo XIX extendida hasta comienzos del XX, en América latina, la Europa Oriental y la Rusia zarista, para quienes el europeísmo u occidentalismo no eran mera frivolidad o esnobismo, sino un modo de luchar contra las tradiciones retrógradas, de superar el atraso cultural, también social y económico, integrarse en el mundo avanzado y estar a la altura de los tiempos.

Para el nacionalismo de izquierda setentista, Sarmiento había despreciado a las masas y masacrado a los gauchos, en tanto Rosas dejaba de ser el terrateniente conservador para transformarse en el líder de una revolución nacional apoyado por las masas populares o en un demócrata de distinto tipo, «la democracia orgánica», término que denunciaba la influencia del fascismo. Ya Juan Pablo Oliver había definido el rosismo como un «socialismo de Estado», categoría que años después divulgaría José María Rosa.

Las diferentes maneras de enfrentar a las masas populares de Rosas y Sarmiento encarnaban las distancias entre el populismo de derecha y el liberalismo democrático. Rosas las adulaba, por razones demagógicas, como el patrón de estancia acostumbrado a tratar paternalmente a los peones. Pero, a la vez, no hacía nada por elevarlas socialmente. Por el contrario, cerraba escuelas (por ejemplo: la que cerró mediante el decreto de 1830, «por ser incompatible con las urgentes atenciones del erario público y por no corresponder sus ventajas a las erogaciones que causa») para mantenerlas en su estado de ignorancia, sumisas y fáciles de manipular.

Sarmiento, en cambio, podía despreciar a las masas en su estado de ignorancia, pero dedicaba sus esfuerzos a educarlas, creando de ese modo, las condiciones para una igualdad de oportunidades, base de toda democracia. Con frecuencia señaló la desidia de las clases dominantes por la educación popular y denunció la injusticia de una universidad gratuíta para los hijos de las clases altas contrapuesta al abandono de las escuelas públicas donde sólo iban los pobres; tema que, por cierto, no ha perdido vigencia.

En mi libro *Crítica de las ideas políticas argentinas* he analizado la búsqueda obsesiva entre intelectuales y políticos argentinos de líneas históricas unívocas e inalterables cuyo desciframiento mostraría una continuidad y unidad, proporcionando las claves del supuesto «ser nacional» : morenistas y saavedristas, unitarios y federales, porteños y provincianos, radicales y conservadores, antiperonistas y peronistas, liberales y nacionalistas, unos y otros encarnarían visiones absolutas, aunque con distinto signo, negativo o positivo según la posición elegida. Eternamente contrapuestos,

estos arquetipos se repetirían a lo largo de la historia argentina, cambiando tan sólo de nombre y de ropaje; se trataba de una historia teleológica de lucha entre el Bien y el Mal que acabaría con la derrota definitiva de éste, en el «fin de la historia». En un deliberado anacronismo se buscaban, en el pasado, las claves para explicar el presente pero ese pasado era, a la vez, interpretado partiendo de los códigos del presente cayendo, de ese modo, en un círculo vicioso.

En esa cosmovisión atemporal, ahistórica y mágica de la realidad humana, el tiempo irreversible era sustituido por el mito del eterno retorno. Los acontecimientos históricos se convertían en hierofanías fulgurantes que restituían el pasado en el presente, ceremonias de transfiguración bajo cuyas formas rituales y simbólicas revivía un momento liminar ocurrido en otra época, y los personajes reales se transformaban en representaciones de ideas y símbolos eternos.

Con la democratización y el retorno de los restos de Rosas, que sucedió, salvo para una minoría de descendientes y adeptos, en medio de la mayor indiferencia, parecía que esta forma de concebir el pasado estaba definitivamente muerta. Sin embargo, la tentación de sustituir la historia real por el mito, es irresistible y han vuelto a caer en ella algunos legisladores peronistas. Éstos, sin duda, aducirán que quieren superar los antagonismos para lograr la «unidad nacional», pero la nación no es un todo orgánico por encima de los grupos humanos, las clases sociales y los individuos que la componen. Esta concepción sería precisamente la de los movimientismos autoritarios y corporativos en las antípodas de la democracia y del sistema de partidos. El consenso que, efectivamente, debe lograrse para que una sociedad sea gobernable no significa la desaparición de las contradicciones, de la diversidad, la disolución de los opuestos en una dudosa armonía. El conflicto no es un obstáculo a superar. Por el contrario, en toda forma de sociabilidad, en toda interrelación humana intervienen, por igual, el conflicto y el consenso, la competencia y la cooperación. El acuerdo político resuelve pacíficamente el conflicto pero no lo suprime porque las partes que acuerdan deben conservar su autonomía y singularidad.

Sarmiento y Rosas fueron enemigos, tuvieron proyectos antagónicos de la sociedad argentina y no es posible unirlos hoy en una falsa síntesis póstuma, neutralizándolos al ubicarlos, uno al lado del otro, en la vitrina del museo o en los carteles de las calles, convertidos en objetos culturales, despojados de todos su polémico contenido político. Recordar, por el contrario, las diferencias insalvables entre ambos no significa caer en el mito del eterno retorno, antes criticado. En una situación que es bien actual y

distinta a la de aquellos personajes, optar por uno y rechazar al otro, es mostrar la incoherencia que representa para una sociedad en busca de una dificultosa democratización, celebrar a una dictadura que, como lo viera Karl Vossler leyendo el *Facundo* en 1932, preanunciaba el totalitarismo fascista.

Sarmiento y Rosas no encarnan arquetipos de una ontología nacional inmutable al paso del tiempo; los términos de «civilización y barbarie», podrán parecer anticuados pero trataban de representar valores que hoy siguen tan vigentes y controvertidos como entonces –democracia, libertad, justicia, modernidad– cuyo alcance es universal y trascienden, por lo tanto, los estrechos límites de lugares y épocas.

La ley del DESEO

un film de ALMODÓVAR

Laberinto de Pasiones

Carta de Alemania
El museo del Gordo y el Flaco

Ricardo Bada

Me enteré por una gacetilla en la prensa local de que había reabierto sus puertas en Solingen el Museo del Gordo y el Flaco, del que no tenía noticia, y decidí visitarlo. Es lo menos que les debo a Stan Laurel y a Oliver Hardy, con quienes he pasado tantas horas de sanísima risa y entretenimiento. Ahora bien: llegar a su Museo se evidenció como un gag que muy podría haber sido imaginado por el propio Stan Laurel resurrecto especialmente para la ocasión.

Les cuento:

Solingen se encuentra a 32 kms al nordeste de Colonia, donde sobrevivo, y es una ciudad mediana de unos 200.000 habitantes, la primera mención de cuya existencia (de la ciudad, no de sus pobladores) se remonta al año 965, y que cuenta con una historia próspera y tranquila. En el imaginario europeo, Solingen es el equivalente moderno de la antigua Toledo, la ciudad de las fundiciones de acero personalmente utilitario, y la fama de las espadas toledanas se ha duplicado en la que gozan los cuchillos de esta ciudad alemana. Y por cierto que, también aquí, en su Museo *ad hoc*, hubo en la primavera del 2001 una exposición donde pudieron admirarse los cuchillos más célebres del cine: los originales usados en películas como *El último de mohicanos, Jeremiah Jonson* o *Rambo*, por ejemplo.

Confieso que en ese Museo de la Cuchillería, y a pesar de que había acudido allí con motivo de la muestra de tales piezas cinematográficas, lo que más me impresionó fue hacer un recorrido a través de sus salas, desde la Edad de Piedra a nuestros días por la historia feliz y desgraciada de la relación del ser humano con los instrumentos cortantes. Feliz si la vemos reflejada en la evolución de la cubertería, desgraciada si nos la planteamos ante un par de monstruosas espadas que sirvieron para hacer justicia, o dicho de manera menos políticamente correcta: para decapitar. En la hoja de una de ellas descifré la siguiente inscripción, que daba voz a la propia espada: «Conmigo que Justicia ha levantado / 306 personas [he] degollado». Enternecedor.

Mas es hora de que volvamos al Museo del Gordo y el Flaco, en esta misma Solingen.

La ciudad, igual que Los Ángeles y Roma, aunque en una escala bastante menor, está repartida entre valles y colinas, y por todas partes dominan los árboles como elemento básico del paisaje. Apenas llegados a Solingen, saliendo de la autopista perfectamente plana, comienzan las cuestas arriba y siguen las cuestas abajo, como en una montaña rusa. Pero munidos como íbamos de un buen plano de la ciudad, pronto localizamos la calle Locher, en cuyo número 17 se halla domiciliado el Museo del Gordo y el Flaco. Sólo que encontramos la entrada de la calle Locher por su final, por el número 182, y una vez metidos en ella, pasada la primera manzana vimos la señal indicatoria de un callejón sin salida, lo que nos movió a reducir la velocidad, e hicimos bien porque al final de la segunda manzana había una barrera bicolor interrumpiendo el tráfico, y detrás, a los pocos metros, una vaguada de poblada vegetación y abrupto descenso hasta las orillas de un arroyo, tras el cual el terreno volvía a ascender no menos abrupta y vegetalmente, hasta la tercera manzana de la calle Locher. Y para arribar allí tuvimos que retroceder y dar más vueltas que un tiovivo de verbena. Lo dicho: pareciera que el guión de nuestra visita lo hubiese escrito Arthur Stanley Jefferson, más conocido como Stan Laurel.

Pero por fin llegamos al Museo. Es una institución privada, sin ninguna subvención oficial. Se debe a la iniciativa de un matrimonio, Vera y Wolfgang Günther, ella de Ámsterdam, él de la Renania, ambos fanáticos del arte de Stan Laurel y Oliver Hardy. Su entusiasmo desbordado y contagioso les ha hecho coleccionar todo lo que se pueda coleccionar sobre el Gordo y el Flaco, siempre dentro de sus posibilidades económicas, que son limitadas. Frau Günther me confesó que ahora, ya, han dejado de comprar más materiales, y ello por la sencilla razón de que los que salen actualmente al mercado lo hacen en Sotheby's o cualquiera de esas firmas subastadoras de alto standing, con unos precios inalcanzables para los bolsillos modestos.

Toda su colección se distribuye en dos habitaciones con un aforo de casi 70 m^2, atestados hasta el no va más con fotogramas, cojines, tazas, figuras de zinc o de cerámica, o de papel maché, botellas, discos de vinilo, programas de mano, tebeos, prospectos y, sobre todo, carteles, muchos carteles originales y muchos más de las versiones de los filmes de la inmortal pareja estrenados en Holanda, Bélgica, Italia, España e Hispanoamérica. Registro la presencia de cuatro de esos carteles en español, correspondientes a las películas *De bote en bote, Marinos a la fuerza, Estudiantes en Oxford* y *Héroes de tachuela* (ésta con un título castellano que remite al surrealismo). Hay también un armario dedicado a la literatura en torno al Gordo y al Flaco, pero –como le hago saber a la propietaria del Museo–

falta allí una novela deliciosa donde Laurel&Hardy son los protagonistas: *Triste, solitario y final*, del inolvidable y malogrado Osvaldo Soriano, quien también le dio *casting* en su relato a Philip Marlowe y a John Wayne. Frau Günther toma nota: comprar un libro, y más si es viejo, siempre se lo podrán permitir.

Como es lógico, el corazón del Museo lo constituyen los filmes mismos, de los que sus fanáticos admiradores han llegado a conseguir hasta casi un centenar. Pero cuando pregunto por la pieza más valiosa de toda la colección, la respuesta es que se trata de un cheque. Ahí lo veo, expuesto en una vitrina bajo llave. Es un cheque firmado por Stan Laurel, con el que pagó en 1928 la factura del servicio municipal de aguas de Hollywood. Y la razón intrínseca de su valor no son, naturalmente, los 2.50 $USA de su importe, sino el hecho de que los Günther lo recibieron como donación para el Museo de manos de Lois, la hija del Flaco.

Y es que los laurel&hardictos constituyen una tribu diseminada por el mundo cada vez más ancho y más CNN, todos ellos englobados bajo la denominación Hijos del Desierto, que como recordarán muchos de los lectores es el título de una despiporrante película del Gordo y el Flaco: *Sons of the Desert*. Y los miembros de esa tribu, organizados en más de 200 clubes, mantienen una relación intensa no sólo con las cintas de su admirada pareja, sino también con sus descendientes familiares y hasta con algunos jóvenes actores y actrices que conocieron personalmente a Stan y a Oli y que filmaban en estudios paralelos a los suyos. Entre ellos una estrellita anterior a Diana Durbin y Shirley Temple, una muchachita llamada Jean Darling, quien a sus 80 años tuvo los arrestos de volar desde la soleada Santa Mónica en California hasta la ventosa Solingen en la Renania, para asistir a la inauguración de este Museo.

De regreso a Colonia me pregunto por qué en todos los idiomas del mundo se produce esa curiosa asimetría entre los nombres de los actores y los de sus figuras: a Stan Laurel y Oliver Hardy debiera conocérselos como El Flaco y el Gordo, pero no: ni en castellano, ni en alemán, ni en neerlandés, ni en francés, son nombrados de otro modo que El Gordo y el Flaco. Debe haber alguna razón de peso para ello.

De peso, sí, diría el Flaco, mirando de reojo a Oli.



«Doble o nada» (1984), de Tha y TP Bigart

Entrevista con José Luis Aranguren

Jean-Jacques Lafaye

En 1992, José Luis L. Aranguren me respondió a un cuestionario escrito sobre «Ética y política» dirigido a un número de personalidades internacionales. El 28 de diciembre de 1993, realizamos una larga entrevista hispano-francesa en su despacho madrileño de la calle Fortuny.

En 1994, me ofreció generosamente un Prólogo para mi biografía de Stefan Zweig (*Nostalgias europeas*, Juventud, Barcelona, 1995). Esta entrevista, cuyos extractos siguen, quedó inédita hasta hoy.

—Todos nos acercamos a la libertad, sea para defenderla o para empujarla más allá. La España de hoy ya no es la de ayer, la del tiempo de su juventud. Por ejemplo, el mundo de la universidad.

—Para mí el mundo de la universidad fue sumamente importante porque yo venía de un mundo completamente distinto. Yo me quedé sin madre muy pequeño, a los cuatro años, viví con mis abuelos maternos en el País Vasco, en San Sebastián sobre todo, pero luego cuando tuve que formalizar mis estudios, mi padre me internó en un colegio de jesuitas, así que pasé bastante bruscamente desde un colegio de jesuitas a una universidad que era excelente para la época. En el colegio yo fui un chico muy estudioso, muy bueno, «empollón», y tenía todas las dignidades, tanto las civiles (de estudios) como las religiosas, es decir que fui príncipe y prefecto de la congregación, fui emperador, y además reconozco que suavemente, de una manera nada violenta, se me invitó a que entrase en la Compañía de Jesús, pero no lo hice.

—¿Cómo fue que no lo hizo, por qué dijo que no?

—Empezaba ya a darme cuenta de que mi vida no iba por estos derroteros, que estos derroteros me habían sido más bien impuestos, familiar y colegialmente. Entonces, después de esa primera etapa de estudiosísimo y de chico buenísimo, tuve una segunda etapa de lo que entonces se llamaba un «niño bien», incluso un «niño pera». Mi padre era una persona no intelectual, en la familia el primer intelectual he sido yo. Pero en cambio era

una persona acomodada, pertenecía a la «nueva burguesía», esa burguesía de comienzos del siglo XX. Es curioso, tanto mi padre como mi madre procedían de esas nuevas burguesías. Mi padre, de una burguesía más bien de negocios y mi madre de una burguesía, como la vasca, que era más bien industrial. Tenían una fábrica de harinas sumamente importante. No me faltaban de ninguna manera recursos económicos, y como mi padre me quería mucho, y además estaba muy contento de lo estudioso que había sido, inmediatamente cuando cumplí la edad reglamentaria, a los dieciocho años, me compró un coche, cosa que en aquella época era extraordinario. Entonces tuve una segunda época de «niño bien». Primero estudié la carrera de derecho. En principio tenía que haber sido (es curioso) ingeniero de caminos, que es la carrera con mayor prestigio social y económico, y la más difícil de conseguir. Pero felizmente en el verano caí enfermo con unas fiebres tifoideas, que entonces agotaban mucho, y perdí el curso. Hasta bien entrado noviembre no pude hacer una vida normal y ya era demasiado tarde. Por eso me enviaron a Francia y así es como aprendí francés. Cuando volví ya estaba decidido a no ser ingeniero de caminos. Pero como mi familia, repito, no era una familia intelectual, yo ni siquiera tenía idea de que se podía estudiar nada menos que en una Facultad de Filosofía y Letras. Por eso estudié derecho. Ahora bien, en esta época la carrera de derecho tenía un preparatorio común con filosofía y letras. Así descubrí la posibilidad de la filosofía, y planteé en mi casa el deseo de estudiarla, pero mi padre me dijo: «Mira, como tú eres tan estudioso, estudia primero derecho y luego si quieres, estudia filosofía; y esto es lo que hice. Así que tuve profesores de derecho excelentes, como Posada y Jiménez de Asúa, personas eminentísimas en la época. Y cuando terminé derecho y empecé filosofía, la facultad era absolutamente orteguiana, de modo que el nombre de Ortega fue absolutamente decisivo para mí. Ortega y los seguidores de Ortega, García Morente, Zubiri, que fue muy amigo mío, Gaos. Conservo un recuerdo inmejorable tanto de la facultad de derecho, que me interesaba menos, como de la facultad de filosofía. No ha vuelto a haber en España universidades como aquéllas.

—Hoy se han desarrollado mucho los estudios de toda clase, pero el sentimiento de lo que puede ser una universidad, el templo del saber, este tipo de conceptos ideales están muy pasados. ¿Le parece que se puede desarrollar un espíritu claro en un marco tan desintegrado como se ve en nuestra época?

—En Francia, como consecuencia de la Revolución Francesa y del ascenso al poder de la llamada burguesía durante la época napoleónica, lle-

varon a cabo la reforma de los estudios y crearon el título de bachiller. Hoy la universidad se ha convertido en una especie de super-bachillerato, la continuación del liceo para gentes que no van a dar más de sí, pero en fin ya se considera que sí, que cuanta mayor dificultad tiene la gente para encontrar un trabajo, lo mejor es que estudie. De modo que lo que para mí fue la universidad hoy se refugiaría en el Tercer Ciclo, es decir, el título de PHD, el doctorado. Yo había sido educado en un colegio de jesuitas con un rigor tremendo y entonces la universidad para mí fue liberadora...

—¿Cómo explica que algunos pensadores españoles parezcan tan influidos por pensadores europeos, sin que la recíproca se haya producido con tanta fuerza?

—España ha sido un país, desde el punto de vista intelectual, más bien modesto. Es solamente a partir de Ortega y de algunos otros cuando se quiere abrir la puerta a Europa. Es el movimiento de europeización de España, y naturalmente Ortega es decisivo, de modo que no tiene nada de particular que España, que no tenía nada que ofrecer, lo que haga es recibir la influencia francesa. Una buena prueba de ello y de cómo han cambiado las cosas hasta cierto punto, es que todos mis hijos, y tengo seis, han pasado por lo menos un año en Francia. Hacíamos intercambio de hijos con profesores amigos. Con mis nietos, que tengo nueve, algunos todavía muy pequeños, está ocurriendo que sus padres los envían a Estados Unidos. Hubo un periodo intermedio en el cual a los chicos se les enviaba a Irlanda, porque era católica, y así aprendían el inglés. Ahora ya no es tan claro el intercambio con familias de profesores, sino que ya hay organizaciones que se ocupan de llevar a los chicos para esa preparación que vale para el último año del bachillerato español (COU). De modo que hemos pasado de una influencia netamente francesa a una influencia netamente norteamericana, por lo que se refiere a las clases medias, porque siempre hubo, ya desde la época de Ortega, también una minoría de españoles que fueron enviados a Alemania por el prestigio de la filosofía alemana.

—Políticamente, usted ha visto todas las Españas. ¿Le parece que todos estos momentos han sido expresiones de una misma «personalidad española» o ha habido rupturas que se consideren profundas, definitivas?

—He vivido en la monarquía de Alfonso XIII, y después todos los regímenes sucesivos. Yo diría que sí, que hubo una fecha decisiva que fue la de 1931, la instauración de la República. Yo creo que esa fue una época muy

decisiva, en la que se entendió que ya la época de la monarquía había pasado y que era menester establecer la República; y la verdad es que la República fue recibida con gran entusiasmo, pero no solamente por las clases modestas, sino incluso por las clases acomodadas. Me acuerdo de que a mi padre le pareció bien, le pareció que la República era un progreso.

—*Usted ¿cómo vivió este momento, cómo lo sintió, dónde estaba?*

—En la República me sentí absolutamente feliz; además la época de la República coincidió con mis estudios de filosofía, y todos estos profesores eran republicanos, relativamente moderados... Cuando advino el levantamiento franquista, Ortega se marchó enseguida a Francia. A mí me sorprendió la guerra en San Sebastián, y se vio claramente que San Sebastián iba a ser ocupado por las tropas franquistas, que vinieron con cierta lentitud, entrando por Irún, por la frontera francesa. Ocurrió en mi familia una gran división, porque en mi familia materna eran todos o bien republicanos o bien nacionalistas vascos, y tanto unos como otros se exiliaron a América. De modo que entonces a mí se me presentó no diré que el dilema sino el trilema, porque mi padre, que era muy comprensivo, me dijo: «Mira, tú ya ves lo que va a ocurrir, las tropas franquistas van a intervenir, tú ya sabes que yo no soy político, pero soy más bien conservador, yo me voy a quedar aquí; tú sabes que tu hermano también (el único que yo tenía, que era menor que yo, era tremendamente derechista, y tan pronto como las tropas entraron se inscribió en el requeté y al día siguiente se fue al frente). Bueno, pues si tú quieres, puedes quedarte aquí conmigo o puedes esperar a que te movilicen, porque llegará un día en que te movilizarán, haz lo que quieras; si prefieres irte con tu familia y seguir en la zona republicana, pues me parece muy bien (ellos estaban empeñados en que me fuese a Bilbao), pero si quieres irte a Francia, también puede ser, yo comprendo que a lo mejor es lo que tú prefieres, porque, claro, Ortega es tu maestro, y Ortega lo que ha hecho es esto, marcharse porque no quiere estar ni con unos ni con otros; entonces tú, si quieres, puedes irte. Dificultades lingüísticas no vas a tener, dificultades económicas yo te las resuelvo (porque él tenía negocios, tenía una casa de banca). Así que tú puedes elegir lo que quieras de las tres cosas». Elegí quedarme con él. Pero no estuve apenas en el frente, me movilizaron pero enseguida enfermé, estuve en el frente sólo un mes. Por eso cuando me sometieron después a un expediente en 1965, cuando me separaron de la cátedra por mi antifranquismo, el juez del expediente me dijo: «¿Cómo usted, estando en la guerra y teniendo dos títulos universitarios, el de derecho y el de filosofía, no se hizo alférez privisio-

nal?». Yo le dije: «Porque no quería derramar ni una gota de sangre de mis compatriotas. En el frente, en artillería, fui conductor del coche de la batería, como no atropellé a nadie, estoy completamente seguro de que no maté a ningún compatriota. A los cañones no me acerqué nunca para nada».

—Pero entonces ¿la carrera intelectual se presentó como una carrera peligrosa, en cierto modo, por sus opciones?

—Por mis opciones diríamos de izquierdas, sí. Pero por otra parte como yo no me ausenté del país, pues no tuve complicación ninguna. Además, los médicos, de los que yo tengo una pésima opinión, al terminarse la guerra se empeñaron en diagnosticarme una tuberculosis, porque sufrí un pequeño vómito de sangre, y me tuvieron dos años, no diré que en un sanatorio, sino en una finca que teníamos al lado de Ávila, que era como un sanatorio. Allí estudié muchísimo, y cuando ya por fin se reconoció que no tenía ni había tenido nada de tuberculosis, me incorporé a la vida intelectual porque se convocó un premio sobre la filosofía de Eugenio d'Ors, el rival de Ortega, el Ortega de Cataluña. Lo gané, fue mi primer libro y me incorporé ya a la vida intelectual. Luego, en una época en la que fue ministro Ruiz Jiménez –que ha sido siempre más abierto que cualquier otro ministro franquista–, y rector de la Universidad Complutense de Madrid, Pedro Laín Entralgo, que era ya gran amigo mío, me presenté a la cátedra de ética de García Morente, que estaba vacante desde su muerte. Había entonces un grupo de intelectuales que no eran antifranquistas pero que tampoco eran completamente franquistas, y que son los que yo he llamado el «franquismo liberal», una expresión que yo he inventado. Entre ellos, y a su cabeza, estaba Pedro Laín Entralgo, por eso lo hicieron rector. El propio Ruiz Jiménez también estaba en esa misma línea. El papel del falangismo liberal ha sido muy importante para abrir las puertas a los que no teníamos nada de falangistas.

—Me sorprendió cuando habló un día de la «revolución franquista», porque para mi generación el franquismo parecía ser el conservadurismo extremo. ¿En qué medida se podría hablar de esta revolución?

—No, la expresión revolución no está bien empleada. Porque era contra el régimen establecido, que era la república, una rebelión que pretendió la instauración del franquismo, no de la monarquía. Un régimen que ha sobrevivido a la descolonización, a la caída del régimen nazifascista, y murió con la muerte de Franco.

—¿Se puede atribuir esta longevidad política únicamente a la dureza del sistema o es que ha habido otros elementos que le permitieron sobrevivir tanto tiempo?

—Habría que distinguir dos etapas en el franquismo. Hubo una primera etapa, que fue absolutamente franquista, en el sentido de militarista; después hubo una segunda etapa en la cual quiso ya abrirse de algún modo, pero abrirse muy hacia la derecha. Fue la época en que entraron en distintos ministerios unas personas pertenecientes al Opus Dei, que fue muy importante para esa transición. Yo soy enemigo del Opus Dei, que fue muy importante para esa transición. Yo soy enemigo del Opus Dei. He sido el primero que ha escrito en contra del famoso libro *Camino*, cuyo autor es el fundador del Opus Dei. No me lo publicaron en ningún sitio porque no se atrevieron. Lo publiqué en Francia, en una revista católica independiente: *Esprit*, que ya no es lo que era: en mi época era una revista muy abierta, de izquierda pero católica.

—¿Se puede recordar hoy lo que fue la influencia del Opus Dei en España, y de qué manera se manifestaba?

—Tenían tres o cuatro ministerios, un gran poder. Hubo una época en la cual el franquismo era completamente del Opus Dei. Luego hubo una tercera época de una cierta transición, cuando ya se veía que las cosas iban mal, pero todavía la figura de Franco era respetada hasta cierto punto por mucha gente.

—¿Qué cualidades le hubiera reconocido a Franco?

—Sólo quizás las de militar, pero nada más.

—Cierta gente atribuye al franquismo la resurrección española de los últimos veinte años, la democracia incluso, como si él hubiera preparado el país para una futura apertura, en condiciones de seguir adelante, por medio de un desarrollo magnífico, ¿cuál es su comentario?

—Esto se debe sobre todo a lo que comenté anteriormente, es decir a ese grupo fundamentalmente de intelectuales al que yo he llamado el «falangismo liberal»; ese grupo ha sido decisivo. Por ejemplo, revistas como *Escorial* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, han sido absolutamente decisivas. En ésta última apareció en 1952 el primer artículo que se escribió

sobre los exiliados españoles. *Cuadernos Hispanoamericanos* se refería a Hispanoamérica y por tanto no estaba sometida al Ministerio del Interior, sino al Ministerio de Asuntos Exteriores. Cuando el ministro de Información y Turismo se enteró de que ese artículo iba a ser publicado, me llamó muy afectuosamente y fui al ministerio. Me pidió que retirara el artículo. Yo le dije: «Habla con el Ministro de Asuntos Exteriores y dile que lo prohíba». Así se terminó la conversación y yo me marché. No sé si no estaban de acuerdo ambos ministros; el artículo salió.

—Este artículo sobre los exilados ¿fue hecho con el espíritu de acercarse a ellos?

—Sí, era para decirles que existían y que era importante la comunicación entre ellos y nosotros. Y me escribieron montones de ellos. Además ese artículo se publicó de nuevo en la revista *Cuadernos Americanos*, de México. Hubo luego otro artículo de respuesta y se estableció un diálogo. Pero todo eso en definitiva ha sido posible gracias a este grupo de los que yo estoy llamando «falangistas liberales» y que luego se hicieron claramente de izquierda; de izquierda moderada, ciertamente.

—¿Cómo podía haber tantos franquistas con buena conciencia?

—No es fácil de entender. En gran parte era fomentado por el miedo a que otra vez volviese la república, y toda la derecha española era absolutamente antirrepublicana. La república amenazaba, o creían ellos que amenazaba, sus intereses económicos.

—La «España de la fe» parece un argumento un poco teatral, puede existir en un momento una movilización moral, pero los valores teóricos no pueden constituir una base de solidaridad política duradera...

—No, es verdad. Bueno, pues durante la república, durante todo el tiempo antes de la guerra que desencadenó el franquismo en contra de ella, la Iglesia tenía gran libertad, y la gente podía ir a misa todos los domingos y fiestas. Una vez estallada la guerra, hay una reacción, y las iglesias son cerradas en la mayor parte de la zona todavía republicana. No en el País Vasco, porque siempre ha sido muy religioso.

—Acaba de publicar un libro sobre Ávila. Es un poco sorprendente ver su nombre asociado con Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, un poeta extraordinario de la fe.

—La editorial Planeta tiene una colección de ciudades ilustres, y me propuso hacer el volumen sobre Ávila porque soy abulense y he escrito varios ensayos sobre San Juan de la Cruz. Él me interesó mucho. Santa Teresa, menos.

—¿Cuál es la herencia de los místicos, lo que nos siguen aportando, a usted en particular?

—Cuando me preguntan los periodistas si soy católico, suelo decir: Soy un cristiano heterodoxo, que no significa herejía, porque *Doxa* en griego significa opinión. La mía es completamente diferente de la del Vaticano, pero no herética, sino simplemente distinta. Siempre me ha interesado mucho por tanto el pensamiento cristiano en general, y el pensamiento místico con mayor razón. San Juan de la Cruz me interesó mucho; Santa Teresa menos.

—Si se evoca «su responsabilidad» ¿en qué piensa usted?

—Creo en la «responsabilidad» de cada uno de nosotros: debemos «responder» de nuestros actos, del «quehacer» de nuestra vida. Somos libres o, cuando menos, creemos y sentimos ser libres. El determinismo como, por otra parte, el idealismo metafísico, pueden ser «pensados» pero no vividos. A la hora de la realidad, todos vivimos «como si» el ser existiera y «como si» fuéramos libres. No hay escapatoria.

BIBLIOTECA



«Doctor Mabuse» (1985), de J. M.ª Beroy

El conquistador de lo imposible*

Según Bennassar, uno de los mayores especialistas mundiales en historia moderna de España, la vida de Cortés está llena de interrogantes que exigen nuevas investigaciones; aunque ya ha comenzado a avanzarse en este terreno, el resultado es aún incompleto. Los numerosos congresos y coloquios internacionales organizados en torno a 1985, para celebrar el quinto centenario del nacimiento del más famoso de los conquistadores, han supuesto un avance importante en la historiografía cortesiana, pero aún queda mucho por hacer. Bennassar reconoce que su afirmación puede resultar paradójica, teniendo en cuenta la gran cantidad de documentación disponible y la importancia de la bibliografía sobre Cortés, «pero –añade– la dimensión del personaje es tal que la mantengo». El autor de la biografía que comentamos da las gracias a todos los que han facilitado y hecho posible su trabajo: a los cronistas, en especial a Bernal Díaz del Castillo; a José Luis Martínez, por sus valiosos *Documentos cortesianos* y por su *Hernán Cortés*; a los autores de las ediciones críticas de la *Carta de relación*; a los historiadores Silvio Zavala, Miguel León Portilla, Hugh Thomas y Bernard Grunberg. Finalmente, para los realmente interesados en el tema, aconseja no dejar de leer o de releer, como él mismo ha hecho, *El naranjo* de Carlos Fuentes, obra que considera de capital importancia.

«¿Cómo escapar a la fascinación que aún ejerce ese hombre verdaderamente extraordinario?». Es la primera pregunta que el hispanista francés se hace al iniciar su biografía sobre Cortés. Considera que lo más asombroso en la vida de su personaje no es ya lo que realizó, sino que creyera que era posible hacer todo lo que hizo. Seguidamente se plantea un sinfín de interrogantes a los que va dando respuesta tras una rigurosa tarea de investigación que todavía juzga insuficiente: ¿Cómo Cortés creyó posible conquistar y someter, con unos pocos centenares de españoles, un territorio poblado por millones de hombres, que habían alcanzado una cultura refinada y que estaba dotado de una fuerte jerarquía social y de medios de información eficaces? ¿Cómo se sintió capaz de hacer frente a la envidia, los celos, la catarata de calumnias que desencadenaron contra él todos aquellos, y fueron legión, que buscaban perderle ante Carlos V, y a los que, indudablemente, no les faltaban argumentos?

* Hernán Cortés, El conquistador de lo imposible, *Bartolomé Bennassar, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 2002, 367 pp.*

¿Quién era en realidad ese hombre que supo ver de inmediato el gran provecho que podía obtener del don de lenguas de doña Marina, que contó con habilidad política suficiente como para idear las soluciones legales que impidieron que se le declarara en rebeldía y que, desde el inicio mismo de su aventura, supo explotar en beneficio propio las divisiones y el odio existentes entre los diversos pueblos que habitaban el México Central? ¿Quién era ese hombre cuyo excepcional genio militar resplandeció de tal modo, ya desde su primera campaña, que al estratega al que se le ha comparado con más frecuencia es Julio César?

Otras de las muchas preguntas que Bennassar se hace son: ¿Por qué sintió ese repentino deseo por participar en la expedición de Velásquez un hombre que hasta ese momento no había manifestado ningún interés especial por el descubrimiento de nuevas tierras? ¿Por qué se lanzó más tarde a una aventura tan peligrosa como inútil en América Central, cuyos resultados fueron desastrosos? ¿Qué le impulsó a organizar una nueva expedición, en la que descubrió el mar de Cortés, también llamado golfo de California? ¿Quién era ese hombre a veces cruel y a veces generoso, que explotó durante años a los indios sin el más mínimo remordimiento, pero que fue acusado de ser su protector frente a los colonos y que proclamó ante el mundo entero que el mexica era un pueblo tan dotado de razón y tan civilizado como el europeo? ¿Quién era ese varón siempre al acecho de las mujeres, da igual que éstas fueran españolas, indias o mestizas, que engendró una docena de hijos, se casó con una gran dama cuya belleza le fascinaba pero a la que, quizás, no supo seducir y ante cuya frialdad reaccionó limitándose a utilizarla para procrear herederos legítimos? ¿Quién era el veterano soldado que acompañó a Carlos V durante la desafortunada expedición a Argel de 1514? ¿Quién el cortesano nostálgico, alejado del círculo del Rey? ¿Quién el sexagenario humanista, obsesionado por la muerte y los problemas de salud?... Bennassar piensa que aún hay muchas respuestas por dar.

Y al tratar el tema que tratamos, no podemos dejar de mencionar que el México independiente, durante más de medio siglo, hizo grandes esfuerzos por olvidar a Cortés o, incluso, por negar su existencia, por expulsarle de la historia. Su biógrafo nos recuerda cómo los escolares y los universitarios mexicanos debían ignorar la tragedia de la conquista y al emblemático protagonista de esa conquista, para no conservar del pasado más que las imágenes y el patrimonio de las civilizaciones amerindias, las gestas épicas de la Independencia, la Reforma, con Benito Juárez a la cabeza, y la Revolución, cuyos campeones son,

con Zapata siempre en primer lugar, Pancho Villa, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y, por último, Lázaro Cárdenas. «La opinión pública mexicana –dice textualmente–, en contra de algunos intelectuales de gran talento, como Silvio Zavala o Carlos Fuentes, pretendió saltarse los tres siglos de la dominación colonial española de la que, sin embargo, dan continuo testimonio monumentos y obras excepcionales». «Pero la realidad es obstinada –añade–: México, convertido en un gran país, debía asumir la totalidad de su historia. Era imposible prolongar el silencio tejido en torno a Cortés, el hombre que, para bien y para mal, cambió el rumbo del destino de México».

El gran hispanista francés califica de inútil, superfluo, incluso absurdo, imaginar otra historia, la de un México sin Cortés, sin la irrupción de los europeos. Considera igualmente vano ver en el hombre de Medellín al embajador de la civilización, a un mensajero de la evangelización y de la adhesión de los pueblos paganos (cosa que no eran los mexicas o aztecas) a la fe de Cristo, aunque Cortés en sus Cartas de relación, se halla adjudicado ese papel y esa responsabilidad ante la historia. También considera absurdo acusarle de un genocidio que él trató de impedir con todos los medios a su alcance, ya que Cortés no concebía ese nuevo reino sin la multitud de pueblos que lo habitaban: garantizar su supervivencia era, pues, una simple razón de buen gobierno.

En la epopeya del conquistador, su biógrafo destaca que fueran cuales fuesen las notables cualidades del capitán, éstas no pueden definirse simplemente como una guerra que enfrenta a combatientes de élite, dotados de un armamento muy superior, con guerreros valientes pero mal armados y sin formación estratégica y táctica.

Tampoco podemos caer en el error, burdo y frecuente, de pensar que la tropa de Cortés no estaba formada más que por un conjunto de aventureros. El ejército de Cortés se trataba de un verdadero ejército, organizado y dirigido como tal. Esto significa que estaba sometido a una estricta disciplina. En cuando a las claves el éxito, Bennassar piensa que hay que buscarlas en la inteligencia de los conquistadores y en el sentido político de su jefe. «Si se quiere comprender lo inconcebible –dice– hay que tener en cuenta la cronología, la importante baza que jugaron los intérpretes, y el arma suprema de Cortés, es decir, la explotación de las divisiones existentes en el mundo indígena, sin por ello descuidar el papel desempeñado por el armamento, el valor de los hombres y el genio estratégico y táctico del conquistador».

Para el historiador francés, Cortés es el heredero de la tradición militar occidental que, desde Ale-

jandro Magno al Gran Capitán, pasando por Aníbal y César, ha convertido la guerra en una ciencia del combate. También considera que es un innovador, y a su manera, un adelantado de la llamada «democracia militar» ya que, aunque Cortés hace triunfar casi siempre su punto de vista, es cierto que consulta, que pide consejo y no sólo a sus capitanes. Todas las decisiones importantes están precedidas de largos debates en los que quienes mantienen opiniones contrarias se expresan con libertad.

El trabajo que comentamos puntualiza que el conquistador tuvo a su lado lugartenientes y colaboradores de gran valía. Sin embargo, el genio del comandante, el talento de sus compañeros y la evidente superioridad militar no habrían sido suficientes para el triunfo de la empresa. Éste se logró gracias a los conflictos existentes en el seno del mundo indígena, por el antagonismo entre los pueblos y por la oposición al reciente y gravoso dominio de los mexicas. A todo esto hay que añadir el papel fundamental que jugaron los dos traductores e intérpretes: Jerónimo de Aguilar y, sobre todo, doña Marina.

Como Jesús Salafranca, Bennassar estima que Cortés fundó las «fuerzas regulares indígenas» que prefiguran las creadas por los ingleses en la India, y por los franceses y los españoles en África del Norte, tres o cuatro siglos más tarde. Sus capitanes modificaron el armamento de los indios, añadiendo puntas de cobre a sus largas lanzas, dividieron los efectivos en compañías autónoma y enseñaron con gran éxito a los contingentes tlaxcaltecas nuevas técnicas de combate.

En la década de 1520, Hernán Cortés elabora, a caballo entre dos mundos, un proyecto semifabuloso, a medio camino entre la utopía admirable y el mestizaje creador y el sórdido realismo de la avidez de oro. «Un proyecto frustrado –comenta su biógrafo–, no hay ni que decirlo. Pero es innegable que ha nacido un nuevo mundo». Por estas fechas ya se está creando un México mestizo; mestizaje en principio deseado, querido, por los propios indígenas. Los indios practicaron de entrada, ya desde Tabasco, una costumbre frecuente en muchas civilizaciones, ofrecer a sus mujeres como un presente destinado a sellar la amistad entre los totonacas y los españoles, pero también para «hacer generación», es decir, tener hijos de los conquistadores. «Por lo tanto –dice Bennassar– es inútil adoptar el discurso «anticolonialista», del que el Quinto Centenario ya propuso un ingenuo florilegio, y hablar de violaciones en masa para explicar el fenómeno del mestizaje. No se pretende negar este hecho: ¿qué campaña bélica ha estado exenta de violaciones?».

Para el autor del libro que comentamos, Cortés fue a todas

luces el primer conquistador que se hizo dueño de un gran imperio, que venció a ejércitos constituidos por guerreros de mucho valor, que supo establecer alianzas duraderas y eficaces con los pueblos indios, que puso los cimientos de una nueva sociedad, introduciendo en América las plantas y los animales domésticos del Viejo Mundo. Todo esto sin que le costara nada al fisco real, beneficiario por el contrario de importantes envíos de metales preciosos.

En su biografía, Bartolomé Bennassar hace por rehuir tanto la Leyenda Negra como la almibarada hagiografía, consiguiendo así una equilibrada obra, en la que Hernán Cortés aparece como un gran estratega y un político inteligente, que recurrió a la fuerza sólo cuando no tuvo otra elección y que amó sin medida ese México que aún hoy sigue siendo, en gran parte, creación suya. «Hay que devolver a Cortés a la historia –decía Octavio Paz–. Sólo entonces los mexicanos podrán posar sobre sí mismos una mirada más lúcida, más generosa, más serena». El autor del presente trabajo ha aportado su grano de arena a esta importante tarea clarificadora, rechazando a un tiempo maldiciones y bendiciones.

Isabel de Armas

Ferrater prevé su muerte*

En su última obra, *F.*, Justo Navarro (Granada, 1953) se ha apuntado a una de las corrientes narrativas que más fecundos resultados están dando en la actual novelística española. Me refiero a ese género híbrido de narración que mezcla hechos reales con hechos ficticios (por ejemplo, con las lógicas diferencias de procedimiento y resultado, *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías; *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas). Aunque la técnica no es nueva, sí que últimamente se puede comprobar un creciente interés de los narradores por ensanchar y difuminar los límites entre hechos comprobables y hechos inventados, dando la misma importancia y categoría a unos y a otros, revolviéndolos para finiquitar la idea de género (si es que no estaba ya finiquitada) y desbordar la crónica, el reportaje, el ensayo o la novela convencional, para pegar cada vez más la ficción a la vida real.

Navarro ha ido un paso más allá al fundamentar completamente su

* *Justo Navarro,* F., *Anagrama, Barcelona, 2003, 124 pp.*

ficción en algunos de los hechos históricos, y, por tanto, verificables (al final de su novela el autor ofrece la lista de sus fuentes documentales), que acaecieron en la vida del poeta, traductor y crítico literario Gabriel Ferrater (1922-1972). Quizá para curarse en salud, el autor pone al inicio de su texto una advertencia (también utilizada en sus dos última novelas) que juzgo innecesaria por redundante, ya que cuando el hipotético lector tiene el libro en sus manos ya ve que pertenece a la veterana colección de novela «Narrativas Hispánicas», de Anagrama: «Todos los personajes y lugares, reales o ficticios, sólo aparecen como personajes y lugares imaginarios».

O sea, la *nouvelle* de Navarro busca narrar con técnicas novelescas situaciones que sucedieron en la realidad, es decir, busca efectuar una biografía novelada, construida para lograr conocimiento y trascendencia a partir de la selección y distribución adecuadas de unos materiales que el autor juzga los mejores para dar noticia fidedigna del personaje real Gabriel Ferrater. Navarro logra su propósito de insertar la realidad en el corazón de la ficción, opción muy legítima por novedosa y arriesgada, y no nos da la imagen total del Ferrater histórico, sino su visión parcial, *su* Ferrater.

Pero más que las intenciones, hay que criticar los resultados. Y es aquí donde la apuesta de Navarro se resiente, porque su obra, con estar bien medida, ser de buena factura general y contar con un personaje con una peripecia vital fascinante, no logra (y ahora solo hablo de la ficción) una semblanza suficientemente atractiva del personaje protagónico: cojea de verdad literaria.

El Ferrater de *F.*, toma los rasgos y peculiaridades del real, sí, pero su configuración se merma porque nos faltan algunos datos de interés capital (porque así se nos hace ver en la ficción), por ejemplo, cuándo y cómo nace su vocación de escritor, o sabio, el por qué de las eternas gafas oscuras, sus relaciones con los amigos, la posible interpretación de la conexión del suicidio del padre del personaje con el propio, elementos que, se intuye, hubieran mejorado el conjunto. Demasiado misterio, quizá, si el resto de elementos no iluminan del todo esa vida. El personaje, por otra parte, esta construido desde fuera, a la manera de la novela objetivista, aunque la voz narrativa salte en ocasiones de la tercera a la primera persona. Navarro no se ha querido meter en el interior del personaje para analizar los claroscuros de una inteligencia asombrosa. Por eso le sale el retrato del Ferrater real más mundano y viajero, «Sócrates de los cafés de Barcelona», deslumbrante de sabidurías, políglota simultáneo, un espectáculo para hacer felices a las amistades y seducir a muchachas y a señoras.

Con todo, Navarro logra una representación válida del ser incapacitado para la vida práctica que el Ferrater real (y el de la novela) fue. Pero no logran emocionar sus batacazos amorosos, tampoco sus propósitos de enmienda con el alcohol, ni su constante falta de dinero, aunque sí se husmea la tragedia de un personaje que venía de fábrica con una inteligencia tan omnímoda como insoportable: «Hasta sus virtudes se volvían errores, una forma de infelicidad y corrupción, precisamente porque era poco experto en el mundo verdaderamente corrupto y real». Y nos falta quizá lo más importante, la interpretación de la cuestión del suicidio, circunstancia esencial en la trama argumental desde la frase inicial de la novela: «Hubo una vez un hombre que a los treinta y cinco años prometió no vivir más de cincuenta».

Ese hombre fue Gabriel Ferrater, adolescente eterno en la ficción, que cada vez que el mundo se desordenaba más de la cuenta (por el amor, por la soledad, por el abandono), se buscaba un refugio de alcohol, seducción y palabras. Y eso, un hombre, es precisamente lo que se echa en falta en la *nouvelle* de Justo Navarro, porque se hace difícil cimentar un mito positivo a partir del alcoholismo furibundo, la tendencia autodestructiva y la desdicha del abandonado: un malditismo inverso cuando el Ferrater real no fue un maldito (al menos, convencional). En definitiva, *F.*, es una obra valiente que no acaba de cuajar, como sí cuajaron otras novelas de este importante autor (*Hermana muerte, La casa del padre* o *El alma del controlador aéreo*).

Marcos Maurel

Desmontando a Wordsworth*

«Los hombres de genio, dada su extraordinaria fuerza mental, son mejores como objetos de una admiración distante que como compañeros diarios», conclusión a la que llega Thomas de Quincey (1785-1859) tras su convivencia con los denominados poetas *lakistas* Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey y, sobre todo, su prematuramente admirado William Wordsworth.

Thomas de Quincey, autor de brillantes ensayos como las famosísimas *Confesiones de un inglés*

* Memoria de los poetas de los Lagos, *Thomas de Quincey, Selección, traducción y notas de Jordi Doce, Pre-Textos, Valencia, 2003, 381 pp.*

comedor de opio y también *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, recopila en *Memoria de los poetas de los Lagos* una serie de artículos dedicados a su relación cotidiana durante quince años con William Wordsworth y los poetas mencionados de la región inglesa de los Lagos, a donde llega una tarde de verano de 1807 y permanece hasta 1821, año en el que se traslada a Edimburgo. La edición española a cargo de Jordi Doce utiliza como fuente la realizada por David Wright en 1970 bajo el sello de Penguin Classics, si bien prescinde de los breves artículos que no tratan directamente la relación de Thomas de Quincey con los poetas de los Lagos. Por otro lado, la edición española, traducida e introducida impecablemente por Jordi Doce, amplía sobremanera la anotación original de Wright porque, en palabras del propio Doce, «uno de los posibles encantos de este volumen puede ser vislumbrar el riquísimo entorno socio-cultural en el que se movieron sus protagonistas y en el que De Quincey se demora con evidente entusiasmo».

A pesar de la depresión aguda que sufre en 1834, fecha en la que comienza a escribir el conjunto de ensayos autobiográficos que constituyen *Memoria de los poetas de los Lagos*, y quizá por lo que supone de evasión mental a tiempos y escenarios mejores, De Quincey se demora en anécdotas y digresiones como si cogiera del brazo a su interlocutor y no le dejara partir. Pasándoselo bien, disfrutando de los vaivenes azarosos de la memoria. Todo ello para entregarse pacientemente al minucioso despiece de la personalidad oculta de una figura ya reconocida, respetada e idolatrada. La prematura adulación juvenil sin reservas da lugar con el paso de los años a la violenta decepción que la convivencia provoca en relaciones tan desequilibradas (y desequilibrantes). La decepción se asume como traición enfrentándole a uno con su propia ingenuidad, de ahí que un escritor tan poco convencional como De Quincey se tome su tiempo para saborear la venganza, demorándose de forma exquisita en digresiones de carácter literario o sociológico, anécdotas paródicas, descripciones caricaturescas (si no fuera porque lo hace bien a veces parece el mayordomo de Lady Di), siempre desde un excelente sentido de la musicalidad y el ritmo de una prosa «nerviosa y saltarina», en palabras de Doce, desde la dignidad formalista más anglosajona, la ironía, la condescendencia y el sarcasmo necesario para ir desmontando pacientemente lo que tanto había contribuido a levantar: el mito Wordsworth.

Todo comienza con una carta de esas que nunca se deben escribir. En 1978 se publican las *Baladas líricas* de Wordsworth y Coleridge, volumen que pone en marcha no sólo la

época romántica en Inglaterra sino también unos modos de concebir la poesía que sólo serán entendidos más adelante, en el siglo XX. De hecho, el volumen se abre con una especie de advertencia que se cura en salud señalando que la mayor parte de las composiciones habrían de considerarse como «experimentos» para determinar hasta qué punto «el lenguaje de la conversación en las clases medias y bajas de la sociedad es apto para los propósitos del placer estético». Las cuatro primeras composiciones son de Coleridge y el resto de Wordsworth. Pues bien el 31 de mayo de 1803, De Quincey fecha una carta dirigida a Wordsworth en estos términos: «Mi propósito al escribirle, señor, es que yo pueda tener en un futuro la satisfacción de recordar que hice al menos un intento por hacerme conocer ante usted, y que no perdí, por falta de esfuerzo, aquello sin lo cual, ¿de qué puede servirme la vida? No tengo otro motivo para solicitar su amistad que lo que (pienso) todo hombre que ha leído y sentido *Baladas líricas* ha de tener en común conmigo. No es necesario que exprese mi admiración y amor por estos encantadores poemas; ni tampoco me es posible hacerlo. Además, estoy persuadido de que la dignidad de su carácter moral lo eleva muy por encima de la pequeñez de cualquier vanidad que pudiera complacerse con un aplauso tan débil e insignificante como el mío, ya que la trascendencia de su genio hace que cualquier aplauso esté muy por debajo de usted». Comparemos estas palabras con las escritas en 1839 y sabremos del valor terapéutico que el dilatado relato de su estancia en la región de los Lagos tiene para De Quincey: «Ya un año después de nuestro primer encuentro me di cuenta de que era imposible estrechar lazos de amistad con un hombre de la naturaleza de Wordsworth [...]. Aprendí gradualmente, de hecho, que no sólo estaba expuesto a cometer errores, sino que, en algunos puntos de gran calado, era más frágil y vulnerable que la mayoría de los hombres [...]. Ahora lo consideraba una criatura híbrida, hecha de un especial vigor y de una especial fragilidad. Y, finalmente, le vi como alguien incapaz de entablar una relación amistosa en términos de igualdad».

Si uno de los postulados del romanticismo es la búsqueda de saber, un saber que supere la distancia del hombre respecto a la naturaleza y, por tanto, respecto a la huella espiritual que ha sido impresa en el mundo, *Memoria de los poetas de los Lagos* tiene mucho de viaje interior como búsqueda de ese saber y como mirada eficaz al exterior, observación activa, autónoma y perseverante del mundo de fuera, como aconsejaba Novalis. La naturaleza como entorno, como escenario de paseos, acciones y diálogos,

pero también, de forma semejante a la poesía de Wordsworth, como vehículo de revelación del alma y del sentido trascendente de la vida, está presente en los diversos artículos que componen el volumen. La escritura incluye también la emoción de percibir el tiempo transcurrido y de admirar cómo confluyen el mecanismo del alma y la memoria. El escenario provoca la añoranza de un lugar que marcó a De Quincey para el resto de su vida. Oriundo de los suburbios de Manchester, allí vivirá durante quince años, a la vera de la cuenca de Grasmere, que «irrumpe ante la vista con sorpresa casi teatral, con su encantador valle desplegado en la distancia y el lago tendido a sus pies, donde su solemne y se diría ladeada isla de cinco acres cuadrados parece flotar en la superficie; el trazo exquisito de la ribera opuesta revela todas sus pequeñas bahías y sus márgenes boscosos y salvajes, emplumando la orilla de helechos y flores silvestres. En un rincón, un pequeño bosque se extiende durante milla y media hasta la boca del lago, en directa oposición al espectador; unos pocos prados verdes; y más allá, apenas a tres tiros de flecha del agua, una cabaña blanca que destella desde el centro mismo de la arboleda». Se trata de Dove Cottage, la cabaña de Wordsworth que De Quincey habitará durante su estancia en la región de los Lagos.

Efectivamente, uno de los encantos del volumen es la atmósfera recreada de la vida al aire libre en un paisaje tan exquisito, las colinas de Seat Sandal y Arthur's Chair con las cabañas de los pastores esparcidas a sus pies, el murmullo alegre de la vida, «el sonido de las voces femeninas y la risa inocente de los niños». También el ambiente cotidiano que la memoria recrea con viveza y flexibilidad, las divagaciones y volutas refinadas explayándose en la demora de los desenlaces de las anécdotas. Escritor de escritores que diría Borges, De Quincey considera el estilo una forma de arte capaz de proporcionar placer estético en sí mismo. En este sentido, revoluciona la prosa ensayística de su época al igual que Wordsworth y Coleridge lo habían hecho con la poesía, saltando de un tema a otro, considerando la frase como «forma de música verbal», elaborando unos textos de arquitectura casi gótica por sus continuos entrantes y salientes, presto a la caricatura tan pronto como a la seriedad argumental. Estilo cuyas fuentes están en el largo aliento latinizante de Tito Livio, el siglo XVII inglés, la escritura barroca de John Donne, sir Thomas Browne, Milton o Paul Richter, a quien también admiró sin límites. «Esta prosa, que tanto influiría en Poe, Melville y los simbolistas franceses, no tiene más argumento que el azar de la memoria y la digresión», se nos dice en el prólogo.

Como recuerda W. G. Sebald en *Los anillos de Saturno*, para Thomas Browne no hay nada que tenga permanencia: sobre la forma nueva ya se cierne la sombra de la destrucción. Del mismo modo para De Quincey cuando en 1854 rescribe estos artículos con vistas a la publicación de sus obras completas. Como dice una vez más Jordi Doce en el prólogo, nada es válido si no es probado a cada instante: «En realidad, si no se entiende la necesidad de estos escritores de corregir de tanto en tanto sus obras, no se entiende uno de los principios fundamentales del romanticismo, que es el de dar sentido a la propia experiencia: este sentido, siempre provisional, depende de la relación entre experiencia y memoria, donde pesan gravemente las enseñanzas del tiempo, el tejido de conclusiones que envuelve experiencias semejantes». Conclusiones como ésta al final de una vida, Edimburgo, 1859: «Puedo mirar la muerte ya de frente, y sin estremecerme, porque sé lo que es la vida humana».

Jaime Priede

Revisitando a tía Enid*

Acaban de reeditarse en España –para venta en kioscos– algunas de las series de aventuras infanto-juveniles escritas por Enid Blyton: *Los cinco*, *Los secretos*, *Los siete secretos*, *Los misterios*. Sin bien muchas generaciones de hispanoparlantes crecimos soñando con las aventuras de sus personajes, el éxito de la escritora en el mundo de habla inglesa es absolutamente incomparable. Todavía hoy, después de setenta años de su primer libro, se venden cientos de miles por año, hay infinidad de clubes de fans repartidos por la Commonwealth, continúan filmándose, en Nueva Zelandia e Inglaterra, por lo menos dos series con los personajes de *Las aventuras* y *Los cinco*, ésta última desde adaptación de Gillian, hija de la autora. Tal es el interés y el fanatismo que, en 1997, Barbara Stoney publicó *The Enid Blyton Biography*.

Es posible que ese fenómeno se deba a que sus personajes y situaciones son muy ingleses: las aventuras sólo suceden durante las vaca-

* *Las series de Enid Blyton. Traducción de C. Peraire, Mercedes Folch, Juan Ríos de la Rosa y otros. Editorial Juventud para RBA Coleccionables S.A., Madrid. 2002/2003.*

ciones, ya que los niños acuden a internados y, en consecuencia, niñas y varones permanecen separados durante el ciclo escolar; los personajes gozan de una libertad de movimiento impensable en el mundo latino de la posguerra; los escenarios son siempre zonas rurales del interior de la isla y el tipo de comida a la que aluden de continuo es insípidamente inglesa. Como contrapartida, también fue en el Reino Unido donde Enid Blyton recibió las primeras críticas adversas: sus obras son muy esquemáticas, dan una imagen idílica del interior inglés y usan un lenguaje muy limitado, aunque se admite genéricamente que sus libros han incentivado la lectura entre los preadolescentes, para los que funcionan como puerta de acceso a obras de más envergadura.

La autora, maestra de profesión, comenzó a escribir muy tempranamente libros para niños, pero perfeccionar su fórmula le llevó un tiempo. Si bien nunca hizo una serie completa de un tirón, sino que alternó libros de unas y otras durante tres décadas –40, 50 y 60– *Los secretos* puede considerarse la primera, ya que el texto inaugural fue escrito en 1938. *El secreto en la isla* presenta algunos de los elementos que se convertirán en constantes de su obra: tres hermanos están separados de sus padres y maltratados por otros adultos, por lo que se ven obligados a huir. Lo hacen con otro niño, un poco mayor y por lo tanto más experimentado en las lides de la supervivencia. Este tiene un perro, Ciclón, inteligente y guardián, como los que en la vida real acompañaron a Enid Blyton, aunque en sus series habrá también otras mascotas: monos –Miranda, en *Los misterios* –, o loros –Kiki, en *las aventuras*.

La serie terminará de organizarse en la siguiente entrega, *El secreto de las cuevas de Spiggy*, donde los anteriores protagonistas liberan a un niño secuestrado, que resultará ser el Príncipe de un país llamado Baronia. Gracias a este elemento exótico, los niños tienen otras aventuras en esa nación, aparentemente ubicada en el centro de Europa, y en África. Pero este cosmopolitismo inicial parece no haber captado mucha aceptación, porque las siguiente series tienen escenarios cada vez más domésticos. Posiblemente el desarrollo de la segunda guerra y la posguerra hayan promovido en la burguesía inglesa una suerte de ensimismamiento o desilusión respecto de los parajes exóticos que estuvieron de moda desde finales del diecinueve.

En las siguientes series el esquema narrativo –un tanto rígido, pero exitoso, por el que será criticada– adquiere total coherencia y solidez: *Los cinco*, iniciada con *Los cinco y el tesoro de la isla*, de 1942; *Los misterios*, con *El misterio en el chalet Burnt,* de 1943 y *Las aventuras*,

con *Aventura en la isla* de 1944, lo repiten. Los actores centrales son un grupo de niños, generalmente vinculados entre sí por el parentesco –a veces con otro, huérfano, como Nabé de la serie *Los misterios* o Jack de *Los secretos*, que termina siendo protegido por la familia de los primeros– o por la vecindad, como en *Los siete secretos*. Ellos deben enfrentarse a un adulto odioso que, por alguna razón, tiene poder sobre ellos.

Hechos misteriosos los obligan a investigar en lugares extraños, como cuevas, castillos abandonados, ruinas, donde encuentran pasadizos, paredes falsas, puertas con mecanismo herrumbrados. La persona mayor de marras será, o bien el villano, o bien un investigador, espía oficial, policía secreto, oculto tras su desagradable apariencia, la que desaparecerá como por arte de magia al desvelarse su verdadera identidad.

El perfeccionamiento y utilización de un esquema exitoso puede no ser elogiable literariamente, pero no habilita la censura desde el punto de vista ético... si no, qué sería de Corín Tellado. Sin embargo, tía Enid, como la llaman muchos de sus seguidores, fue una dama muy poco correcta políticamente; la relectura contemporánea de su obra produce respingos continuados.

Una de las primeras marcas rojas en los márgenes es la casi absoluta ausencia de los progenitores en la vida de los protagonistas: los adultos están muy ocupados en sus cosas para prestar atención a niños, ni siquiera en vacaciones, aún cuando pasan el año escolar fuera de sus casas. Si bien se entiende que esa prescindencia es también un recurso narrativo, porque habilita aventuras que bajo la mirada adulta serían coartadas, el Capitán Arnold, padre de los protagonistas de la serie *Los secretos*, se hace cargo de la explicación en «El secreto de Killimooin: No es conveniente atar ni proteger demasiado a los chicos (...) [no] nos gustan los niños blandos. Preferimos que, tanto los chicos como las chicas, sean listos y valientes. Queremos que sepan mantenerse firmes y serenos frente a las adversidades. Deseamos que crezcan fuertes y audaces y sirvan para algo en este mundo. Por eso no debemos decir que no cuando se presenta una ocasión para fortalecer y aprender a ser independientes».

El modelo de independencia parece ser solamente masculino (segunda marca), ya que varios personajes femeninos de distintas series, como Georgina en *Los cinco*, quieren ser hombres. Esta niña –prima del resto de los protagonistas e hija de un científico famoso y excéntrico que es protegido por su mujer a costa de apartar de su lado a los niños a su cuidado–, se hace llamar Jorge, tiene un carácter ríspido, usa el pelo corto y nunca se pone falda. Ella es valiente y deci-

dida, «leal como un varón», a diferencia de su prima Ana, que siempre trata de evitar las situaciones de peligro y es algo timorata.

El sexismo se mezcla muy frecuentemente con el prejuicio racial/social (tercer asterisco), colocado en cabeza de los gitanos, artistas de circo o de teatro ambulantes. Las caravanas son usadas para fines ilícitos, como ocultar objetos robados o de contrabando y hasta personas secuestradas; pero la malignidad de estos sectores marginales de la sociedad burguesa británica de posguerra es atenuada por la limpieza de corazón de uno de sus miembros, generalmente un niño huérfano, admirador incondicional del grupo protagonista, que los ayuda traicionando a los suyos.

Una glotonería casi enfermiza (cuarta alerta) parece atacar a todos los niños de las series de Enid Blyton: el tema de las viandas, las comidas fuera de hora, los helados, adquiere una centralidad sorprendente, dado que en ningún caso tiene relación directa con la trama. Más bien parece ser manifestación del prejuicio que asociaba salud a gordura. Por extensión, en la serie *Los misterios*, el personaje de Fatty, que pasa a ser protagónico con la desaparición de Nabé, es el más gordo y también el más inteligente.

Excepción hecha de la serie *Los secretos* ya mencionada, donde se alude a un país inexistente, Baronia, y a un difuso lugar de África, en *El secreto de la montaña*, las novelas de Enid Blyton son ahistóricas y muy limitadas geográficamente. Está claro que se desarrollan en Inglaterra, en pequeños pueblos campestres, y en algún momento del siglo veinte, pero carecen de pistas o referencias a situaciones que puedan ubicar al lector temporalmente.

Se comprende que esta desconexión con la realidad haya sido necesaria en las obras escritas durante la segunda gran guerra, pero no en la larga lista fechada a partir de 1945 y hasta finales de la década del sesenta. Más que pretensión de universalidad, parece haber sido una fórmula para evitar tener que documentarse y poder escribir un volumen tras otro, con toda rapidez –en el año 1949, por ejemplo, la escritora produjo seis novelas de distintas series.

Si bien puede ser injusto juzgar las series de novelas infanto-juveniles de Enid Blyton con criterios de evaluación social muy posteriores a su confección, no parece ocioso señalar esas discordancias, dado que la presente edición está destinada a ser leída por niños de hoy. Y especialmente porque, más allá de las críticas pertinentes, continúan siendo emocionalmente irresistibles.

May Lorenzo Alcalá

América en los libros

An die Mächte der Natur. Mythen der altperuanischen Nasca-Indianer. *Hrsg. Von Alfried Wieczorek und Michael Tellenbach. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2002, 264 pp.*

Publicada con motivo de una exposición realizada en los museos Reiss-Engelhorn de la ciudad alemana de Maguncia, esta preciosa obra va mucho más allá del catálogo habitual con la descripción de las piezas expuestas. La descripción misma está engarzada en textos que presentan el estado más actual de las investigaciones relativas a la cultura Nasca del Perú precolombino (aprox. 200-700 d.C.), y aquí es donde nos encontramos con sorpresas.

Entre un texto de orientación histórica, que presenta el devenir de las principales culturas peruanas hasta los incas inclusive, y otro texto con una breve sinopsis de la geografía peruana, hallamos seis textos que abordan e ilustran otros tantos temas de la cultura nasqueña: las técnicas (agricultura, tejido y cerámica), los instrumentos musicales, las figuras zoo- y fitomorfas de piezas cerámicas y textiles, las divinidades, el simbolismo relacionado con los ritos de fertilidad y, finalmente, un tratamiento técnico el arte del tejido en la fase temprana de la cultura en cuestión.

Todos los textos están escritos por grandes especialistas y no se limitan, por consiguiente, a una presentación general. No es de extrañar, así, que los resultados constituyan progresos en la investigación. La interpretación iconográfica, por ejemplo, presenta un análisis sumamente valioso que contribuye en gran medida a comprender mejor que antes la cosmovisión propia de esta cultura: las principales figuras sobrenaturales aparecen relacionadas ahora no tanto con actividades bélicas sino fundamentalmente con ritos de fertilidad que implicaban, entre otras cosas, sacrificios humanos. Ello, a su vez, permite entender también mejor las cabezas cortadas que aparecen en numerosos enterramientos. Dicho sea de paso, también en los estudios mesoamericanos se ha producido últimamente un giro semejante en la interpretación de las mitologías y de los hallazgos arqueológicos, con más énfasis en las relaciones entre el mundo humano y el inframundo (base ctónica de la agricultura) que entre aquel y el panteón celestial.

La sorpresa fundamental, sin embargo, es un descubrimiento realizado por Sandra Gottsmann und Michael Tellenbach (restauradora y subdirector, respectivamente, de los

museos arriba mencionados). Siempre se dijo que en la América precolombina no se conocía la rueda y, por tanto, tampoco el torno de alfarero. El descubrimiento de juguetes con ruedas en tumbas precolombinas del N.O. de México no cambió mucho la situación, ya que no se descubrieron rastros de que la rueda hubiera alcanzado ningún empleo en las técnicas indígenas, ni en el transporte ni en las artesanías. Sin embargo, ya en 1978 se hallaron setenta vasijas de la cultura peruana precolombina de Recuay (más o menos contemporáneas de la de Nasca) que tenían en su base marcas del empleo de un torno. Los arqueólogos alemanes antedichos sometieron recientemente una serie de vasijas de la cultura Nasca a un análisis de tomografías por computadora, con el resultado de constatar que las paredes, en corte horizontal, muestran estructuras en espiral que no pueden observarse de otra manera y que se producen solamente con el empleo del torno; también los cortes verticales muestran una estructura sumamente regular, pero la prueba definitiva la constituyen las tomografías hechas en la otra posición. Felicitamos a los colegas alemanes y esperamos poder disponer pronto de más publicaciones sobre el tema en castellano.

Agustín Seguí

La revolución es un sueño eterno, *Andrés Rivera, Punto de Lectura, Madrid 2001, 187 pp.* **El farmer**, *Andrés Rivera, Punto de Lectura, Madrid 2002, 123 pp.*

Andrés Rivera (Buenos Aires, 1928) antes que escritor fue tejedor de seda y obrero textil en una fábrica durante siete años. Comenzó a escribir a fines de los 50 y es hoy uno de los escritores argentinos más premiados y reconocidos: *En esta dulce tierra*, Premio Municipal de Novela en 1985; *La sierva,* considerado por la Fundación El Libro como el mejor libro publicado en 1992; *El verdugo en el umbral*, Premio Club de los XIII en 1995 y *La revolución es un sueño eterno* que recibió el premio Nacional de Literatura, son buenos ejemplos de ello.

Andrés Rivera es un escritor de principios férreos que no cree que la literatura pueda ayudar a transformar la sociedad, «lo que se conoció durante el siglo XIX, el *Yo acuso* de Zola, que sacudió a toda Francia y Europa; el peso de León Tolstoi en la literatura y en la política rusa, es algo que hoy no se da. El mundo no pudo cambiarlo ni La Biblia, ni El Corán, ni El Capital. En la Argentina de hoy la literatura no cumple ningún papel», sostiene rotundo. A pesar de su escepticismo y pesimismo, el autor de *El amigo de Baudelaire* mantiene un sólido y activo compromiso social que le llevó a militar en el Partido Comunista del que sería expulsado por dedicar un

libro al poeta Juan Gelman y al ensayista Juan Carlos Portantiero. Sí tiene una fe ciega en la literatura argentina de la que destaca el poderío de Arlt, Borges, Belgrano, Piglia, Saer y Tizón, y en la literatura norteamericana que le parece la mejor del mundo.

Tanto *La revolución es un sueño eterno* como *El farmer* están protagonizadas por personajes de la historia de Argentina. No es la primera vez: *En esta dulce tierra, El amigo de Baudelaire, La sierva y El verdugo en el umbral* se han ocupado de la historia

Las dos novelas que aquí comentamos tienen títulos significativos: *La revolución...* corresponde al momento de los jacobinos de mayo que en sus escritos hablaban de sueños, mientras que *El farmer* resume en lo que se ha convertido Juan Manuel Rosas, el hombre que dominó los destinos de Argentina durante 20 años, en un modesto granjero exiliado en Inglaterra, en las afueras de Southampton.

Las dos novelas parten de situaciones límite: Castelli, llamado el orador de la revolución, morirá, paradójicamente, de un cáncer en la lengua. Rosas, por otro lado, arruinado y solo escribe cartas llorosas a matronas argentinas para que le manden dinero.

Las dos reflexionan en torno a la derrota, la vejez, el dolor, la soledad, la pérdida, el fracaso, el miedo, la pobreza, la desilusión... Indudablemente que Rivera siente simpatía por Castelli un utópico revolucionario que luchó por la igualdad, mientras que por Rosas no siente ni afinidad ideológica, ni política, ni humana.

Las dos transmiten el pesimismo del autor. Castelli al preguntarse «¿qué revolución compensará la pena de los hombres?» y «¿qué da la revolución a los desheredados?». Rosas al recordar con minucioso rencor el esplendor pasado y pronunciar la frase final «Patria no te olvides de mí».

Amante de la brevedad, «lo que se puede escribir en dos líneas, no se debe escribir en diez», Rivera condensa la escritura –fue en el periodismo en donde aprendió a sintetizar– y la aprieta hasta conseguir un estilo denso en el que habría que destacar la elección de la repetición como mecanismo para reforzar la obsesión que los personajes mantienen respecto al pasado. Hay que señalar que estilísticamente hay una diferencia: mientras que *La revolución es un sueño eterno* incluye unos textos que Castelli escribe en cuadernos y va intercalando voces diferentes, *El farmer* es un monólogo que se enfrentará a un rival literario: Sarmiento, y que servirá a Rosas para hablar de sí mismo y para justificarse. En cualquier caso, novelas estilizadas y depuradas del peso de la retórica que sólo sirve para añadir «grasa» al texto.

Media Vida, *V. S. Naipaul, Areté, Barcelona, 2003, 237 pp.*

El autor caribeño de origen hindú V. S. Naipaul, formado y consagrado en el Reino Unido despierta pasión y rechazo. Incluso la crítica está dividida a la hora de valorarle como escritor: para unos es un autor excepcional, pero para otros es simplemente correcto. Indudablemente, muchas de sus declaraciones han contribuido negativamente para aceptarle y a muchos les resulta dificultoso separar en su obra, 26 libros, lo estilístico de las polémicas opiniones que el autor ha emitido. Recordemos sólo tres: cuando se le pidió que explicara el significado del punto rojo que las mujeres hindúes se colocan en la frente, el no dudó en contestar que sólo quería decir «tengo la cabeza vacía»; en 1990 describió la *fatua* dictada por Jomeini contra Rushdie como «una forma extrema de crítica literaria»; o, por último, las recientes declaraciones en las que culpa a Arabia Saudí de promover el integrismo islámico. Todo ello ha dado lugar a que se le acuse de racista, homófobo, machista... y a que muchos escritores como Paul Theroux le critiquen severamente por haber arremetido contra Forster, Dickens, Stendhal y Rushdie.

Media Vida es la primera novela que Naipaul publica después de que obtuviera el premio Nobel en el 2001. Libro ambicioso, de una extremada y perfecta concisión que abarca 100 años en 237 páginas, de concreción lingüística y dominio del oficio.

El título hace referencia no sólo a la certidumbre, por parte del autor de *La pérdida de El Dorado*, de que casi todos tenemos media vida en el sentido de que siempre hay una parte de nosotros que no está saciada, completada, una parte insatisfecha que hace que nos cuestionemos qué hubiera sucedido si hubiéramos actuado de otro modo. Además media vida es lo que tarda Willie Chandran en realizar parte de la suya viviendo en lugares diferentes debido a su pertinaz sensación de desarraigo. Por otro lado, el mundo en el que este personaje se mueve es «un mundo de medio pelo» constituido por «personas de segunda categoría».

Estructurada en tres partes: el relato de la vida del padre de Chandran, ambientado en la India; los años de Willie en un Londres lleno de inmigrantes y escritores bohemios y, por último, su estancia en África. Estilísticamente, Naipaul opta por el relato en primera persona, a través del padre del protagonista, para pasar a la tercera y recuperar la primera, hacia el final de la novela, desde la perspectiva del personaje central. Esta variación perspectivística la explica el propio autor diciendo que le gusta rendirse a distintas formas de narrar.

Si en la primera parte gravitan los orígenes de Naipaul, en la

segunda será el Londres autobiográfico, mientras que en la tercera, la descripción de una colonia portuguesa en África, es la presencia inevitable de Conrad, a la vez que la propia experiencia viajera del autor, que no escribe nada sobre los lugares en los que ambienta sus textos si antes no los ha visitado. De esta manera el autor de *Leer y escribir* entremezcla en *Media Vida*: el reportaje, el libro de viaje, el análisis social, la reflexión histórica, la autobiografía y la ficción, algo que Naipaul domina como nadie.

A partir de la certeza de que «las cosas son siempre inciertas» y de la creencia de que «la vida no tiene un planteamiento claro», Naipaul nos ofrece los más variados registros: lírico, sarcástico, humorístico, trágico... que permiten afirmar que este escritor no sólo ha dedicado toda su vida a escribir, sino a perfeccionar un oficio gracias a lo cual, hoy, es considerado como uno de los escritores fundamentales en lengua inglesa.

Milagros Sánchez Arnosi

El Informe Hite. Estudios de la sexualidad femenina, *Shere Hite. Traducción de Jaime Tomás. Punto de Lectura, Madrid, 2002, 707 pp.*

Desde su publicación en inglés (1976) este trabajo se ha mantenido como una referencia privilegiada en la materia. Hite la define con claridad y sencillez en su propuesta: desvincular la sexualidad femenina de su dependencia respecto a la masculina y, en especial, de su reducción al acto coital. En otros términos: no investigar acerca de lo que las mujeres concretas deben sentir durante sus experiencias sexuales, sino lo que realmente sienten.

Desde luego, la tarea no habría sido posible en un país donde la opinión pública no fuera tan locuaz y deliberante como en los Estados Unidos. La cantidad de preguntas de contenido puntualísimo, anecdótico y físico respecto a la vida sexual de las mujeres, sólo podrían ser contestadas con eficacia en un medio social habituado ya a debatir el tema. Baste recorrer sus incisos: la masturbación, el orgasmo, el lesbianismo, el coito, la estimulación clitorídea, la esclavitud sexual, la sexualidad de las mujeres así llamadas «mayores».

El objetivo de este paciente interrogatorio no fue exclusivamente científico. Hite no se limitó a conocer tabulando las respuestas de sus encuestadas sino que se adhirió a la entonces novedosa «revolución sexual», centrada en el desplazamiento de la situación sexual de las mujeres. No ser más propiedad del varón, no centrar su actividad sexual en los hijos y la consiguiente maternidad, tener iniciativas eróti-

cas, asumir el impulso sexual como autónomo de la mujer, plantearse una relación entre iguales respecto del varón, sin que la igualdad signifique uniformidad ni identidad fija.

A pesar del tiempo transcurrido desde su factura, el Informe conserva actualidad y puede ser leído como un interesante voceo a coro de la mitad de los seres humanos, en un momento en que la humanidad, a veces sin advertirlo, se está reformulando por enésima vez, ahora desde la recóndita intimidad de su (nuestra) condición.

El sistema de mercado. Qué es, cómo funciona y cómo entenderlo, *Charles E. Lindblom, Traducción de Fernando Esteve Mora, Alianza, Madrid, 2002, 327 pp.*

La economía del mercado, como todos los lugares comunes, amenaza con volverse algo consabido, o sea ignorado. Para despejar latiguillos y malentendidos, el profesor Lindblom, de la Universidad de Yale, propone un texto didáctico, ordenado y redactado de modo que se sitúe al alcance de cualquier lego en la materia.

Todas las economías tienen y han tenido mercados, pero no todas se han regido por el sistema de mercado, que se basa en una organización montada por los vendedores y los compradores, sin una dirección exterior y única. Resulta ser, entonces, más que un artilugio económico, para convertirse en un sistema de coordinación de todas las actividades sociales.

En efecto, más allá de su apariencia de autonomía, dejar hacer y aún dinámica caótica, el sistema de mercado es el más riguroso de los conocidos en cuanto a planificación económica. Es, por añadidura, una maquinaria de relación entre sujetos y de control de sus conductas. Y, en otro sentido, como bien explica Lindblom, aunque sus defensores doctrinales lo sitúan fuera de la órbita estatal, en él actúa de modo decisivo el Estado mismo por medio de subvenciones, compras, préstamos, programas de bienestar social, promoción de ventas al exterior, oferta de dinero y crédito.

Entre las virtudes del sistema, el autor apunta la formación de precios óptimos, la reducción de costes y la creación de motivaciones en el comprador, que acaba siendo toda una cultura de relaciones con los sujetos y con las cosas. Entre los defectos cuentan la formación de precios irracionales, el ahondamiento de las desigualdades sociales, la ignorancia del cliente respecto a los objetos que adquiere, la reducción de la economía a la optimización del beneficio, la monotonía de las transacciones cuya única

finalidad es la reducción de costes y la maximización de las ganancias.

Lindblom señala que, hasta ahora, visto el fracaso de los sistemas estatalistas, no hay alternativas radicales al sistema de mercado pero sí alternativas dentro del mismo. Si bien el sistema impregna a toda la sociedad, no la sustituye. Ha de ser una parte de ella si no queremos que la sociedad deje de funcionar como tal y se convierta en un gigantesco mercado, en el cual los ciudadanos ya no serán más que clientes y compradores. La conclusión del autor no es económica sino política. Se trata siempre de llegar a saber qué sociedad queremos.

B.M.

Los libros en Europa

Personas y lugares. Fragmentos de autobiografía, *George Santayana. Introducción de Richard Lyon. Traducción de Pedro García Martín. Trotta, Madrid, 2002, 593 páginas.*

Publicada antes parcialmente, ahora se cuenta con la íntegra edición de esta autobiografía de Santayana. Desde luego, personaje como él, más acá de una vida sosegada y exenta de episodios de novelería exterior, hay pocos. Católico materialista y pagano, a veces con fama de ateo; español que escribió en inglés; filósofo que se manifiesta como poeta, como sus admirados Lucrecio y Goethe; forastero y vagabundo de vocación, que anduvo entre Boston, Ávila, Madrid, Londres y las ciudades alemanas hasta la final decisión de aguardar la muerte en Roma, a la cual todos los caminos conducen; conservador por desconfianza hacia la renuente condición humana; admirador de la civilidad de Inglaterra, país del que rehuyó ser habitante; y suma y sigue.

Santayana fue un hombre de opuestos, pero no de contradicciones patéticas. En estas páginas se muestra, además, como el dueño racional de sus oposiciones, una suerte de sendero enmarañado que conduce a la conciliación (de nuevo, Goethe). Son un volumen de trámite narrativo, novelesco en el sentido estructural de la palabra, un doble tesoro donde la historia anecdótica de un hombre cualquiera se duplica en historia intelectual, a la vez que desgrana agudas observaciones de psicólogo viajero sobre gentes y pueblos. Tanto interés cobran los vecinos de su casa española o norteamericana como las estrellas del firmamento intelectual, Bertrand Russell o William James.

El autoanálisis de su formación como sujeto es digno del mejor narrador que fuera, a la vez, un sólido psicoanalista. Desatento a los avatares de la historia, Santayana, en cambio, no deja de mirar con atención de entomólogo las costumbres de la gente que va tratando, la gente del conjunto y hasta del montón. Simpatizante de los ingleses en ambas guerras mundiales, de los franquistas en la guerra civil española, asqueado del nazismo, alérgico al bolchevismo, sin embargo el único evento histórico que realmente le toca es el Desastre colonial español de 1898, especialmente el zarpazo imperialista de los Estados Unidos sobre Filipinas, tierra donde su madre había vivido su primera juventud.

Como dice Savater, Santayana fue, a la vez, un hijo abandonado de afecto y un heredero privilegiado.

Difícil fórmula que sólo una gran inteligencia –capacidad de seleccionar en la vida y en los libros– pudo llevar a feliz salida: una obra singular y provocativa, dentro de la parsimoniosa cortesía de su escritura. Baste repasar el cariñoso e implacable retrato de su madre y el pudor puntilloso con que refiere su propia vida sexual y sentimental, platónica por donde se la mire. Conciliación final: un libro para disfrutar como narración y no dejar de pensar como un ensayo, sin que se despegue la una del otro.

Si la semilla no muere, *André Gide. Traducción de Luis Echávarri. Losada, Buenos Aires-Madrid, 2002, 348 páginas.*

Escandalosa en su aparición francesa de 1927, por el hecho de que Gide se manifestara homosexual en el momento en que recibía los diplomas de maestro de la inteligencia de posguerra, esta autobiografía puede leerse hoy con la clave opuesta: como una serena y nítida narración de esa aventura personal dispersa en el olvidadizo paso del tiempo que se construye al escribirse.

Gide fue, entre tantas cosas, un hombre religioso. Más aún: un hombre forcejeado por las dos religiones de su familia: el catolicismo hedónico y perdonavidas, y el protestantismo austero, abstinente e implacable. En su existencia personal no consiguió conciliarlos. En su escritura, sí, porque reúne la estrictez jansenista de la palabra vigilada con el gusto sensual por la palabra como sonido, como vocalidad, como bocado. Hasta en una atenta traducción puede advertirse la apolínea tercera vía que es la prosa gideana, escrita cuando se viaja entre los cielos y los infiernos.

Hijo único, precozmente huérfano de padre, criado entre mujeres asexuadas, en busca de un doble que se convierte en ser amado, Gide atisba la biblioteca paterna, cerrada con llave por la madre viuda, donde fantasea incorporarse a la familia de los clásicos griegos y latinos traducidos al francés.

Esta escena decide el libro. El escritor y el amante recuperan el vínculo con el padre muerto, la madre señorea sobre el relato y éste acaba con la muerte de ella, ante cuyo cadáver André se promete un matrimonio virtuoso y blanco con su prima Madeleine, la Emmanuelle de sus diarios y memorias.

Esta obra es, además, la evocación de los aprendizajes literarios de Gide y su generación, junto a la sombra litúrgica, wagneriana y esotérica del esteticismo simbolista, bajo el papado de Mallarmé. Sus retratos son precisos y tangibles, especialmente el de Oscar Wilde, al cual ve entre bambalinas, cuando

puede advertirse la duplicidad de la persona y el personaje.

Gide fue un hombre dramático que se impuso el deber de renunciar a cualquier patetismo, un sensual que se negó a la confidencia fisiológica, un egotista que no evitó encontrarse con el Demonio a cada vuelta de los senderos de su amable jardín francés. En sus páginas autobiográficas supo dejar lo mejor de su obra, si en ellas incluimos el itinerario de sus lecturas. Alcanzó la contención en un siglo devoto de cualquier desborde. Produjo escándalos que no se planteó. Hoy, cuando nada puede escandalizarnos, podemos admirar la ciencia con que fue haciendo, día a día y con paciencia de eremita, su arte.

Feminismo y modernidad en Oriente Próximo, *Lila Abu-Lughod (edición). Traducción de Carmen Martínez Gimeno. Cátedra, Madrid, 2002, 426 páginas.*

Tras años de dictar cursos en medios norteamericanos sobre teorías de la modernidad y políticas de género en el mundo musulmán, la profesora Abu-Lughod ha reunido a una serie de especialistas y les ha propuesto un recorrido histórico y crítico acerca de los avatares del feminismo en los países del Oriente Próximo enfrentados con los desafíos de la era poscolonial.

En el extremo del islamismo, la posición feminista es considerada propia de extranjeros opresores y rechazada de plano. Ser moderno es incompatible con ser musulmán y la defensa del arcaísmo y la tradición se convierte en fundamento de la resistencia y de la identidad.

Por otra parte, los islamistas moderados se plantean modernizarse pero sin copiar mecánicamente los modelos europeos. Su apuesta es una suerte de modernidad alternativa, que concilie la subsistencia de la religión coránica con las exigencias de una sociedad tecnológicamente actualizada y abierta al resto del mundo. La opción del otro extremo es acabar con la sumisión del poder social, cultural y político al clero del Islam, creando un Estado laico que sitúe la religión en el ámbito privado y en un contexto de libertad de consciencia.

Como se advierte, el asunto es tenso y dramático, porque compromete a la mitad de los seres humanos, el género femenino. La mujer que quiere estudiar y trabajar, tener opciones sexuales y conformar una imagen seductora a partir de su propio cuerpo, con frecuencia tiene dificultades para imponerse en un medio donde el varón ejerce el poder explícito y las demás mujeres, la conservación de las herencias, tópicos y tradiciones.

El libro es un amplio, contrastado y documentado recorrido histórico

que se desliza por los siglos XIX y XX, trayendo a la actualidad un asunto medular de los tiempos modernos, la igualdad –equivalencia, no identidad– entre los seres humanos, es decir: la existencia misma de eso que llamamos humanidad.

Occidente y los otros. Historia de una supremacía, *Sophie Bessis. Versión de Florencia Peyrou. Alianza, Madrid, 2002, 320 páginas.*

El punto de partida del libro es una escena: un colegio francés de Túnez, en la década de 1950. La autora, tunecina, advierte la mirada despectiva de las niñas europeas, rubias y altivas criaturas que pasan sus veranos en Europa. No acepta su arrogancia pero reconoce su superioridad y la condigna inferioridad de sus compatriotas. La conclusión, que es el arranque del texto, resulta muy dura: Occidente es la filosofía política de la supremacía sobre el otro. En otros términos: la imposibilidad de aceptar la absoluta e indiscutible equivalencia entre los seres humanos. Occidente tiene la fascinante cualidad de convertir en universales sus ideas, armar con ellas unos sistemas y justificar tanto su expansión como su violación. Llevadas fuera del campo religioso, aquellas ideas son categorías universales secularizadas que operan a favor de la citada supremacía mundial.

A medida que avanza en su desarrollo, la tesis de nuestra autora tropieza con algunos inconvenientes. En principio, la creencia en la universal igualdad equivalente de los seres humanos es de origen occidental y proclamarla sería, en la lógica de Bessis, someterse al dominio occidental. Luego aparecen los hechos históricos y Bessis advierte que la dominación es propia de todos los poderes, occidentales, orientales, nórdicos y sureños, lo mismo que considerar a la raza propia como superior y a las demás como inferiores. El cristianismo, sin ir más lejos, no es grecorromano como Bessis adjetiva, sino de raíz oriental. No es el menor matiz de orientalismo que manifiesta Occidente, en contra de la opinión de la autora, que cree a Oriente completamente excluido del pensamiento occidental.

Estos inconvenientes son los propios del pensamiento historicista, radicalmente identitario y postulante de conjuntos esenciales de ideas que responden a su origen y no a su devenir. Se excluye cualquier posibilidad de mestizaje y de puntos de vista exteriores, como los que conocemos en Occidente.

En otro sentido, aparece la realidad fatalmente universal de todo pensamiento que intente dejar de ser opinión. Y otro tanto puede

decirse de su órgano, la razón. Cuando Bessis acusa a ésta de ser una lógica de la dominación, está esgrimiendo los viejos argumentos ácratas occidentales. Si defiende la imagen de una humanidad igualitaria y fraterna, está repitiendo el discurso de los ilustrados occidentales. Con ello, o bien es más occidental de lo que cree o bien su Occidente es otra cosa, esa otra cosa que ella se empeña en no ver.

Charlas sobre educación. Pedagogía infantil, *Alain. Traducción de Manuel Arranz y Carmen García Cela. Losada, Madrid-Buenos Aires, 2002, 396 páginas.*

Émile Chartier, conocido por el pseudónimo de Alain (1868-1951), fue, en la posguerra de 1919, uno de los maestros de la joven inteligencia francesa. No actuó a la manera de Comte o Bergson, desplegando exhaustivos tratados y monografías, sino al modo de Valéry o Gide, sus coetáneos, en pequeñas iluminaciones a veces lindantes con el aforismo. Él las agrupó en series de *Propos*. En este volumen se recogen artículos periodísticos sobre educación y un curso de pedagogía infantil redactado a pedido en 1925.

Alain tiene ideas muy nítidas y clásicas sobre la educación. Se trata de aprender y no de enseñar, de exaltar las facultades naturales libremente desenvueltas del alumno, de hacerle pasar rápidamente hacia la madurez que es su destino social, de basar la enseñanza en las platónicas disciplinas esenciales: las letras y la geometría.

Hay un regusto libertario y laico en su propuesta, pues educar es hacerlo con desconfianza hacia el poder, que siempre es absoluto y militar, en disponibilidad que es libertad, a favor de una inteligencia que nunca es obediente. El proceso no es lineal ni armonioso, porque al alumno también se le imponen conocimientos y se lo somete a una o más lenguas, ya consolidadas y añejas. Además, ha de educarse para convivir, para percibir y asociarse con los otros, para desarrollar la capacidad del sujeto en orden al altruismo. En este sentido, Alain intenta conciliar el naturalismo pedagógico de Rousseau con el propósito de la Ilustración: liberar al hombre del miedo cultivado por las religiones positivas.

No estamos ante unos textos de técnica didáctica ni siquiera ante unas propuestas pedagógicas en sentido estricto. Más bien nos encontramos con un filósofo que discurre sobre la educación de modo caedizo, fragmentario, aunque sus *propos* aparezcan unidos por vínculos sutiles y nada evidentes. Su discurso no ha perdido actualidad, acaso porque la humanidad sigue siendo una especie necesitada de una inacabable escolarización.

Fragments sur le texte, *Milagros Ezquerro. L´Harmattan, Paris, 2002, 101 páginas.*

La noción moderna de texto, puesta en circulación por Barthes en los años cincuenta del pasado siglo, amplió considerablemente la extensión del objeto que interesa a críticos literarios, teóricos de la literatura y lectores de a pie. No ya obra, libro o género determinado, sino texto liberado de cualquier compromiso con la institución literaria.

Ezquerro, experta en lecturas y especialmente en literatura hispanoamericana contemporánea, hace una aproximación aparentemente didáctica a las posibilidades incontables de esta abierta categoría. En verdad cumple un afinado recorrido por sus fronteras internas y externas, desde la noción misma barthesiana hasta la intromisión de ese necesario e indeterminado elemento que es el lector, un sujeto del que sólo sabemos que es otro.

En la nomenclatura de la autora, hay dos sujetos que intervienen en la vida del texto: el productor y el observador. Este último alcanza distintas caracterizaciones: lector, crítico, traductor. En todo caso, virtual o realmente, es quien reproduce el texto, produce un texto a partir de otro texto. Hay también elementos contextuales, dentro y fuera de lo textual, relaciones intertextuales, historia y recepciones de distintos niveles.

Lo que más interesa a Ezquerro es, sin duda, la noción de sentido. Todo texto tiene sentido y aún sentidos, pero ninguno es inconmovible, esencial, definitivo. Depende de épocas, sujetos que reciben la supuesta comunicación propuestas, claves de lectura. El texto es un objeto pero no totalmente determinado ni definitivamente concluso. Está abierto a las sugestiones históricas del tiempo, con el cual dialoga. A veces con elocuencia, otras con sordera.

Estamos, pues, ante un libro conciso y fluido que pone al día un estado de la cuestión que es cardinal en el mundo del desciframiento del Mundo.

Picasso mi abuelo, *Marina Picasso con la colaboración de Louis Valentin. Traducción de Esther Andrés. Plaza y Janés, Barcelona, 2002, 221 páginas.*

No es fácil ser hijo o nieto de una gran personalidad. En general, diría un psicoanalista, es imposible ser hijo de un superyó en lugar de serlo de un mero y modesto yo. El caso del pintor malagueño no parece excluirse del tópico. Aquí, una de sus nietas, por vía de la bailarina Olga Kokhlova, que fue mujer de Picasso, hace una dura requisitoria contra don Pablo. Desamorado, taca-

ño, lejano e indiferente, crio a un hijo tarambana que se casó con una francesa golfa, aficionada a los adolescentes de inclinación bohemia.

Más allá de la historia de familia, lo que deja escurrir este libro es la tensión de la autora, que debe casi todo lo que es al apellido de su abuelo y lo sigue evocando con su mirada infantil de nietecita desdeñada, hermana de un suicida que llevaba el nombre y el apellido de su padre y de su abuelo. Es tan fuerte el peso del fantasma picassiano que ha embargado el imaginario de dos generaciones y opera más allá de la muerte.

Con todo, Marina ha conseguido zafarse de tan mortífera herencia, ha criado a dos hijos propios y muchos ajenos, en una institución que lleva su nombre y funciona desde 1990 en Vietnam. No obstante, el apellido decisivo sigue en pie y cuando cualquiera lo lee no piensa en Marina sino, más bien, en las señoritas del carrer Aviñó de Barcelona.

El futuro de la naturaleza humana. ¿Hacia una eugenesia liberal?, *Jürgen Habermas, traducción de R. S. Carbó. Paidós, Barcelona, 2002, 146 páginas.*

Habermas pertenece al colectivo de pensadores que ha considerado extinguida la metafísica, por lo que, como enésima consecuencia, la filosofía se halla inhibida de emitir juicios vinculantes que funcionen como normas o guías de la vida. La vida recta, el modelo imitable de conducta, el paradigma humano, todo ha quedado en un pretérito que los años han abolido al derogar la metafísica.

Entonces: ¿cómo plantearse los problemas morales? No ya en tanto problemas del deber ser sino de la libertad: ¿cómo haríamos posible lo mejor para cada uno y para todos, para el yo y el nosotros? ¿Cómo compaginar la idea de bien común, o sea el mismo bien para todos, con la pluralidad de culturas inherentes a la libertad? Debate, transparencia, comunicación son las propuestas democráticas de Habermas. Cabría repensarlas porque, en efecto, ¿hasta qué punto no son asimismo normativas?

En el caso, el filósofo alemán examina el tema de la eugenesia, es decir de la intervención genética para evitar enfermedades hereditarias, o sea el derecho que tienen o del cual carecen los padres para «corregir» los defectos o errores de la naturaleza en sus hijos. Se argumenta en contra que los padres no tienen derecho a determinar físicamente el futuro de sus hijos e ir contra el fundamento natural de la vida. Se contesta a tales objeciones diciendo que los padres siempre condicionan la vida física de sus hijos porque les transmiten una enorme cantidad de caracteres que

se heredan, aparte de que siempre el hombre «corrige» su propia naturaleza por medio de la cultura, y de que todos los padres tienen proyectos, fantasías y deseos respecto a sus hijos, que quieren ver cumplidos en ellos. Somos depositarios de ancestralidades y quereres remotos, con o sin eugenesia.

¿Es compatible, entonces, el retoque genético con la libertad? Habermas contesta que sí, aunque el derecho eugenésico, como todos los derechos, es relativo y tiene límites que deben ser establecidos por las leyes. Habermas sigue fiel a sus principios ilustrados: superar el sentido común por medio del saber crítico de la ciencia, y ensanchar la autocomprensión ética de la especie humana. Ser cada vez más libre y más responsable.

La nueva judeofobia, *Pierre-André Taguieff. Traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Gedisa, Barcelona, 2003, 254 páginas.*

El conflicto entre palestinos e israelíes y la explosión terrorista del 11-S han reactivado y, a la vez, enmascarado, el viejo antijudaísmo occidental, que el autor prefiere denominar judeofobia para no caer en la confusión semántica del antisemitismo, ya que los árabes también son semitas.

En esta nueva formulación, la fobia a los judíos se alimenta de dos vertientes opuestas que en ella confluyen: la antigua y tradicional, proveniente de la derecha ultramontana, que ve en los judíos una minoría poderosa, falaz y artera, conjurada para dominar el mundo por medio del capitalismo financiero; y una más novedosa, originaria en la izquierda revolucionaria, que identifica al judaísmo con el capitalismo globalizador e imperialista, y a los árabes que habitan los barrios marginales de las ciudades europeas, con los herederos del proletariado revolucionario. Del lado musulmán, la fobia se ensancha y comprende a los cristianos, que aparecen como instrumentos de la judería invasora, configurando el gran enemigo del Islam, Occidente.

El autor no propone una solución política al problema, pues no lo considera político en su naturaleza, sino moral. Mientras la tensión se produzca entre dirigentes extremos como Arafat y Sharon, que ignoran mutuamente la existencia de sus Estados, aunque aparenten lo contrario, el problema del Medio Oriente carece de solución y deja de ser problemático, volviéndose misterioso. Pero lo que más interesa a Taguieff es la propalación en Occidente de la ideología radicalizada de los movimientos judeófobos, donde la confluencia de los extremismos hace resurgir el paisaje de los fascismos en los años de la entreguerras.

Con abundantísima documentación y agilidad de cronista cotidia-

no, Taguieff nos propone concentrar la atención en uno de los enclaves sociales del neofascismo: las bolsas de marginalidad que el capitalismo salvaje instala en el corazón del mundo desarrollado y que trabajan, acaso sin que nadie quiera saberlo, para su desestabilización.

Acción comunicativa y razón sin trascendencia, *Jürgen Habermas. Traducción de Pere Fabra Abat. Paidós, Barcelona, 2003, 100 páginas.*

Con motivo de un homenaje a Thomas Mac Carthy y como secuencia de *Verdad y justificación*, siempre con el fondo en eco de su teoría sobre la acción comunicativa, Habermas pasa revista a una enfilada de tópicos del pensamiento occidental. El punto de partida es Kant, su concepción del mundo como una razonable serie de objetos posibles, de los cuales nunca sabremos nada de lo que son en sí mismos. Un sujeto cognoscente, único y trascendental a la vez que empírico e individual, es quien se encarga de saber, o sea de poner en juego su facultad racional.

Derogada toda trascendencia, desarticulada la unidad del sujeto ¿qué nos queda de lo que ha sido la metafísica moderna en Occidente, esa telaraña de relaciones teóricas y prácticas entre sujetos y objetos? Y, pregunta mayor ¿qué nos queda de la razón kantiana? ¿Está arrojada al seno del lenguaje o sigue siendo la fuerza que mueve al mundo?

Kant no atribuía ningún papel al lenguaje, ni teórico ni práctico. La meditación contemporánea, en cambio, suele preocuparse por el hecho central de que no pensamos ni obramos fuera del lenguaje. Las preguntas insisten: ¿el lenguaje como facultad universal o como sistema de convenciones comunicativas de una comunidad determinada? ¿La palabra como contemplación del conocimiento o como práctica, es decir decisión moral o política? ¿La palabra de cualquiera o la autorizada, la que sanciona una corporación de sabios?

Tras examinar concisamente las posiciones de los aludidos –Wittgenstein, Frege, Brandom, Gadamer– Habermas vuelve a su acción comunicativa, salida ecléctica que propone un programa de trabajo, es decir una ética: razones epistémicas para la verdad de los enunciados, puntos de vista éticos para la autenticidad de una decisión vital, indicadores para la sinceridad de las confesiones, experiencias estéticas, explicaciones narrativas, estándares culturales de valor, pretensiones jurídicas, convenciones, etc. Una inmersión en el mundo de la vida que resulta una tarea infinita movida por un fin utópico: la plenitud de la comunicación entre los seres humanos. O sea: la historia.

B.M.

El fondo de la maleta

Viejo universo, hombre nuevo

Los cálculos sobre la antigüedad del universo ofrecen horquillas de más y menos que, para la medida del tiempo humano, resultan inimaginables. Las más recientes mediciones aceptan que hubo un big-bang, o sea una creación, y que ocurrió hace apenas 13.700 millones de años. Los primeros átomos tardaron 380.000 años en aparecer y las tempranas estrellas se tomaron 200 millones de años para conformarse. No nos apresuremos, con todo, a sacar conclusiones: el conocimiento científico se mueve en una franja estrecha de la realidad, el cuatro por ciento. El resto es materia oscura y energía tan oscura como la materia.

No deja de ser curioso, sin embargo, que la ciencia corrobore, al menos de momento, las intuiciones poéticas de algunas cosmologías. La creacionista, que nos viene de la Mesopotamia pasando por el Antiguo Testamento, y la figura del huevo cósmico, que aparece en tantas leyendas sobre el momento que asiste a la transformación del caos en orden, la potencia en acto, la virtualidad en realidad. Repitamos: la germinación contenida en un huevo.

Los seres humanos somos nuevecitos en el universo. Tardíos, sofisticados, exigentes, acaso la única especie que no sólo es sino que quiere saber lo que es. Tardío puede significar, también, final. Acaso con el hombre, la creación esté inaugurando su etapa culminatoria y última, de duración impredecible pero de sentido conclusivo. Todo lo que empieza, termina.

Esta melancólica desembocadura de la historia cósmica puede llevarnos a considerar lo ilusorio de las antigüedades medidas en términos humanos. Los hombres que se creen apegados al origen, que han descubierto su inserción arcaica, que proclaman su adhesión a la esencia que perdura a través de los milenios, podrían pensar, a cambio, en la antigüedad de una estrella o un paramecio. Quizás, así, todos nos sentiríamos jóvenes, lozanos, recién llegados a la escena de la historia.

Colaboradores

PEDRO ALMODÓVAR: Director de cine español (Madrid).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
RICARDO BADA: Periodista español (Colonia, Alemania).
HORTENSIA CAMPANELLA: Crítica literaria uruguaya (Madrid.
ANALÍA CAPDEVILA: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
RAFAEL ESCALADA: Ensayista español (Madrid).
EMILIO CARLOS GARCÍA FERNÁNDEZ: Ensayista español (Madrid).
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista y profesor venezolano (París).
JEAN-JACQUES LAFAYE: Escritor francés (París).
MAY LORENZO ALCALÁ: Escritora y diplomática argentina (Madrid).
JESÚS MARCHAMALO: Periodista y crítico español (Madrid).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
GONZALO ROJAS: Poeta chileno (Chillán).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
MARÍA PAZ SANZ ÁLVAREZ: Crítica literaria española (Madrid).
JUAN JOSÉ SEBRELI: Escritor argentino (Buenos Aires).
AGUSTÍN SEGUÍ: Historiador argentino (Saarbrücken).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Sobre Alejandro Rossi:

Jordi Doce
Gustavo Guerrero
Julio Ortega
Goretti Ramírez
Blas Matamoro

Sobre "El arte y la comida"

Eva Fernández del Campo
Aurora Fernández Polanco
Darío Corbeira



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES





